

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO II (DISEÑO E IMAGEN)



TESIS DOCTORAL

**Juego de roles:
Performance e interacción con el público**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA
PRESENTADA POR**

Cecilia Hernández Molano

Directores

Miguel Ruiz Massip
Pablo Perera Velamazán

Madrid, 2015

DEPARTAMENTO DE DIBUJO II: DISEÑO E IMAGEN · FACULTAD DE
BELLAS ARTES · UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID · 2015

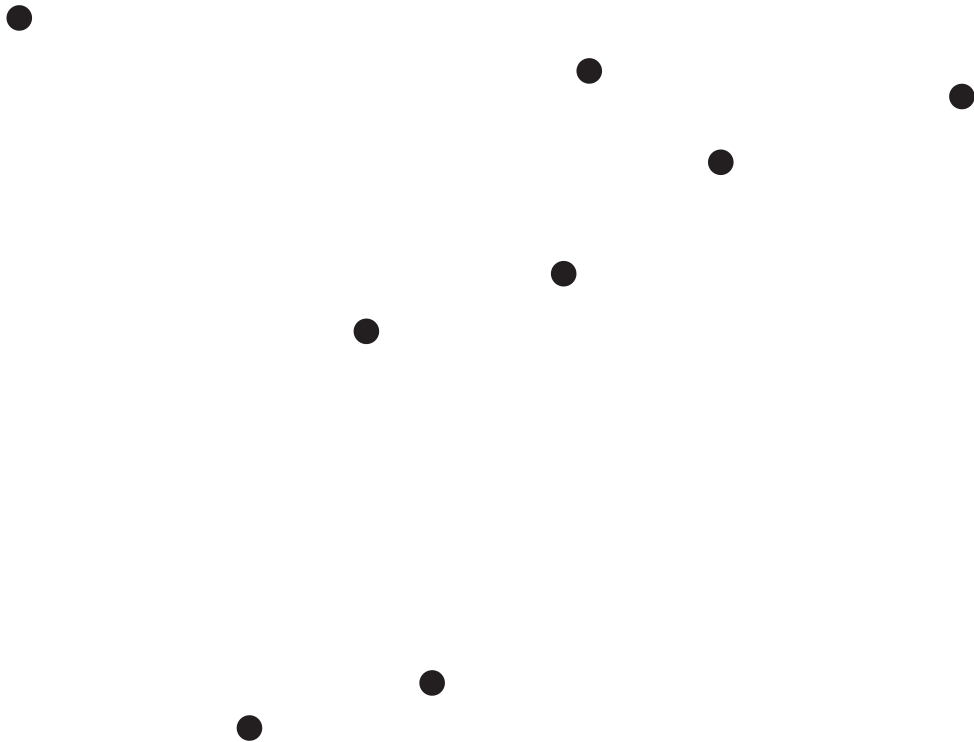
TESIS DOCTORAL · VOLUMEN I

JUEGO DE ROLES:

PERFORMANCE E INTERACCIÓN CON EL PÚBLICO.

ROLE PLAY:

PERFORMANCE AND INTERACTION WITH THE AUDIENCES.



DIRECTORES: MIGUEL RUÍZ MASSIP Y PABLO PERERA VELAMAZÁN

AUTORA: CECILIA HERNÁNDEZ MOLANO

A Concha Molano, por enseñarme el
valor de la resistencia, la necesidad de
la independencia y la posibilidad
del error.

AGRADECIMIENTOS

En la elaboración de esta tesis he contado con la ayuda inestimable de mis directores Pablo Perera Velamazán al que le agradezco la escucha, el cuidado y los ánimos y Miguel Ruíz Massip, al que le agradezco el apoyo prestado. Mi agradecimiento a mis mentores en Bruselas: Elke Van Campenhaut, Nicolas Galeazzi, Lilia Mestre, Pierre Rubio y Anna Hofner por su acompañamiento, por la crítica y la inspiración y por la apertura de horizontes. Gracias especiales a Kristien Van den Brande, “*aka the reader*”, por todos los valiosos recorridos escritos. Gracias también al equipo de a-pass en especial a Steven Jouwersma, Michèle Meesen y Joke Liberge. Gracias a todos mis compañeros de a-pass por compartir conmigo y por acompañarme, en especial a Camila Aschner Restrepo, amiga y compañera de palabras y silencios, a Philippine Hoegen, Gosie Verloesem, Danny Newman, Sara Santos y Mala Kline, por los juegos, los volcanes, los cuerpos hechos de palabras, las grutas y los sueños en el mantel. Gracias a Juan Domínguez, Arantxa Martínez y Alice Chauchat, por la generosidad de compartir conmigo y abrirme su trabajo. A *Los Torreznos* les agradezco la conversación y el juego más excepcionalmente “normales”. Agradezco especialmente la gran ayuda y apoyo de Victoria Pérez Royo, cuya mirada atenta y cuidadosa, su presencia inteligente y serena y su respuesta siempre rigurosa han hecho posible este trabajo más que ninguna otra ayuda. Mi agradecimiento por la revisión de la traducción al inglés de Simone Malone, por las coincidencias y por un diálogo que va más allá de la revisión formal. Gracias a Susana y a Paloma por hacer navegables los mares burocráticos conmigo. Profundo es también mi agradecimiento a mi familia: mi madre, mis hermanas y mis sobrinos: por el recuerdo compartido y por el futuro abierto. Gracias a mi padre por el deseo de la pintura. Gracias a Fernando Guillén por la libertad, por el camino recorrido y por todo lo aprendido. Gracias a Katrin Memmer por el proyecto de vida-trabajo, a Nines Villar por la presencia y el tiempo y a Tania Arias por las conversaciones y los pasteles. Muchas gracias a Roberto Baldinelli por estar, por ayudarme con la carpintería y por recordarme la calma.

INTRODUCCIÓN

Morelliana.

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable.

Rayuela. Julio Cortázar.

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre.

¡Fuera de aquí!

(Salen los Caballos. Al Criado.)

Continúa. (Se sienta detrás de la mesa.)

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. ¡El público!

DIRECTOR. Que pase.

El Público. Federico García Lorca

0. INTRODUCCIÓN. (CAPÍTULO BILINGÜE)

COLUMNA NEGRA.	COLUMNA GRIS.	PAG.
0.0. Índice General de la Tesis.	Índice General de la Tesis.	2-9
0.1. Resumen en español de la tesis.	English summary of the thesis. (Resumen en inglés).	10-15
0.2. Carta náutica: Notas sobre la navegación y las posibles derivas de esta tesis.	Leyenda	18-19
0.3. ¿Por qué escribir esta tesis?	Tejido.	20-21
0.4. Metodología de trabajo. Definición de (mi) metodología		24-
0.5. La forma de la investigación.	La metáfora es un animal oculto.	26-27
	<i>Passagen Gespräche</i>	-29
0.6. Sobre la escritura. Introducción al modo en que este texto está escrito.	Entre medias: <i>Correspondanza</i> con Lilia Mestre.	30-31
	<i>Lilia to Cecilia</i>	-31
	Respuesta 1: (Lilia a Cecilia) “Tres respuestas y un pequeño tesoro a las preguntas de Lilia”. Respuesta dos.	-33
	Respuesta tres.	-35
0.7. Desarrollo y metodología. Sobre la investigación artística.	El pequeño Tesoro.	36-37
	Sobre la escritura fenomenológica	-41
0.8 ¿Cómo definir interacción?		42-
0.9. ¿Dónde está mi deseo hacia la interacción? Objetivos		44-
Página doble de palabras clave		46-47
0.10. Desarrollo de la tesis.		48-

0. INTRODUCTION (BILINGUAL CHAPTER)

BLACK COLUMN	GREY COLUMN	PAG.
0.2. Nautic Chart: Notes on the navigation and possible derives of this thesis.	Legend	62-63
0.3.¿Why to write this thesis?	Tissue.	66-65
0.4. Work methodology. Definition of (my) methodology.		68
0.5. The research structure.	The shape of it: metaphor is a hidden animal.	70-71
	<i>Passagen Gespräche</i>	-73
0.6. On writing. Introduction to the way this texts is written.	In between: <i>Correspondance</i> with Lilia Mestre.	74-75
	<i>Lilia to Cecilia</i>	-75
	<i>Lilia to Cecilia</i> Answer 1: (Lilia to Cecilia) “Three answers and a small thesaurus to Lilia’s questions”. Answer two.	-77
	Answer three.	-79
0.7. Development and methodology. On Artistic Research.	The small thesaurus.	80-81
	On phenomenological writing	-83
0.8. How to define interaction?		86-
0.9. Where is my desire with respect to interaction? Objectives.		88-
Double page with keywords.		92-93
0.10. Development of the thesis.		94-102

1. PRIMERA IMAGEN: LA LÍNEA COMO NARRACIÓN.

COLUMNA NEGRA.	COLUMNA GRIS.	PAG.
1.1. Primera imagen: la línea como narración.		104-109
1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de <i>Clean Room</i>.	Texto introductorio a la segunda temporada.	110-111
1.2.1. Introducción: Sobre ritmos de compartir, explosiones y eyaculaciones.	Diario 15 de abril 2014.	112-113
	Diario 10 de junio de 2014, Lille.	-115
	Diario 14 de Noviembre de 2011.	-125
	Texto programa de mano.	-139
1.2.2. Los episodios de la serie		140-
Episodio 1: Rendez-vous.		142
	Invitación.	-145
	Snake Episode/ Episodio de la serpiente	-149
Episodio 2: La maison qui brûle.	<i>El Ángel Exterminador</i>	154-155
Episodio 3: el episodio paralelo y episodio 4: What time is it? party time!		158-
Episodio 5: recorrido.		162-
Episodio 6: Money, can't buy me love.	Diario. Sin fecha. Sobre la mirada	164-165
Carta de Romain PRÉLOT		168-169
1.2.3. Las "herramientas para": dispositivos y estrategias para lo inesperado.		170-
	Diario. Sin fecha.	-173
	Las naranjas	-175
1.2.4. Sobre la realidad. Alicia, espejos, madrigueras y conejos.		176-177
1.2.5. Algunas preguntas a Juan Dominguez.		180-183

1. PRIMERA IMAGEN: LA LÍNEA COMO NARRACIÓN. (CONTINUACIÓN)

COLUMNA NEGRA.	COLUMNA GRIS	PAG.
1.3. Itinerarios de deriva.	<i>El jardín de senderos que se bifurcan.</i>	184-185
1.3.1. Itinerario uno: <i>Desire Paths</i> y odiseas cotidianas.	<i>Desire path.</i>	186-187
	Deseo	-191
	Gaja Karolczak escribe / Cecilia Molano responde.	-193
1.3.2. Itinerario dos: “Señor, yo soy de otro país”: estrategias situacionistas <i>on the road</i> .		194-
	Nikolaus Gansterer: <i>Notations between Thought and Matter.</i>	-203
	Paisaje-deriva: vagar en lo infraordinario.	-209
1.3.3. Itinerario tres: caminos performativos.		214-
	(LaBelle, 2012).	-225
	Mails DeTour.	-229

Itinerario de lectura propuesto.
5

2. SEGUNDA IMAGEN: EL ESPECTADOR Y LA DISTANCIA.

COLUMNA NEGRA.	COLUMNA GRIS	
2.1. El movimiento del pintor. Introducción.		242-247
2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.		248-
	Primera carta de Ce Ce: Sobre los espejos.	-253
	Primera respuesta de Phi Phi.	-255
	Segunda carta de Ce Ce: Sobre copias, originales y derivados.	-257

2. SEGUNDA IMAGEN: EL ESPECTADOR Y LA DISTANCIA. (CONTINUACIÓN)

COLUMNA NEGRA.	COLUMNA GRIS.	PAG.
	Segunda carta de Phi Phi.	-261
	Diario 23 Noviembre 2013.	-271
	Querida Philippine	-277
	Algunas notas sobre la idea de la mirada en relación al espectador.	-279
2.3. El espectador como <i>The long Distance Runner</i>.		284
	Sobre la distancia	-287
	Orfeo y Eurídice	-295
2.3.1. El <i>teatrophone</i> y Marcel Proust. El espectador diferido.	Conversación con Camila Aschner:	298-299
	Una conversación con Katrin Memmer sobre la idea de intimidad en performance.	-313
2.3.2. Performances one-to one. Sobre la proximidad.		316
2.3.2. El espectador como testigo		324
2.4. Los Torreznos: "Inevitablemente el público siempre está ahí".		336-365
2.5. Aplausos: Fanes y <i>groupies</i> como fenómenos rituales.		366
2.7. Crítica al concepto de participación/interacción.		384
	El Gran Hermano de Heidi(ies)	-389
	21 de Octubre de 2012.	-393
	Diario, sin fecha.	-397
	5 de Noviembre de 2012.	-403

3. TERCERA IMAGEN: LA CARTA.

COLUMNA NEGRA.	COLUMNA GRIS.	PAG.
3. Tercera imagen: La carta	3. Third Image: the letter.	422-423
3.1. <i>Letter from an unknown woman.</i> Una carta en seis actos. Introducción.		430-
	Acerca de techos y otros animales como sillas.	-433
3.2. Acto I: Event(d)ualidad en performance interactiva.		440-
	Cinco observaciones y un pen- samiento miope. Variaciones en torno a la frase: "Sin oír mi obser- vación".	-445
	Primera observación: la soledad del corredor de fondo. sobre la mirada como la actividad del espectador.	-447
	Segunda observación: la fenomenología.	
	Tercera observación: La sinestesia.	-449
	Cuarta observación: Observar versus revelar.	-451
	Quinta observación: Alrededores del poder.	
	Pensamiento miope: <i>En observación.</i>	
	Fragmento del diálogo platónico o el Agujero Negro.	-453
	La mirada del espectador.	-455
3.3. Act II: La carta que siempre llega a su destinatario.	Diario, sin fecha.	460-461
	Diario, 24 octubre 2014	-463

3. TERCERA IMAGEN: LA CARTA. (CONTINUACIÓN).

COLUMNA NEGRA	COLUMNA GRIS	PAG.
	Reproducción de un fragmento de la entrevista a Angélica Liddell realizada por Ana Vidal Egea.	-471
3.4. Act III: Cuando Blancanieves se encuentra con Wendy. <i>Rage against the audience</i> , Ann Liv Young y Angelica Liddell.		472-
	Diario, Madrid, 1998.	-475
3.4.1. And now you do what they told ya: El espectador domesticado.		476-
	I Can Only Be Me: Ann Liv Young Plays Sherry By Lizzie Feidelson.	-481
3.4.2. La decente obscenidad.		490-
	Pequeño recorrido por la idea de lo tibio.	-499
3.5. Act IV: La noción de límite, poder y contrato. 3.5.1. Del contrato sadomasoquista al contrato social.		500-
3.5.2. Contrato, manifiesto y partitura.		504-
	<i>Tuning Scores</i> .	-509
3.6. Act V: Respondiendo a mis preguntas dirigidas a Lars Eindiger.		510-515
3.7. Ética y participación.	<i>Nulla aesthetica sine ethica</i>	516-517

4. CONCLUSIONES.

COLUMNA NEGRA	COLUMNA GRIS	PAG.
4. Conclusiones: el universo de Sengai.	El Juego infinito y la propuesta de lectura de esta tesis.	526-527
4.1. El círculo: el itinerario.		534
	<i>Cuestionario Barajado con Tania Arias.</i>	-537
4.2. El triángulo: La relacionalidad y la ética de la interacción.		544-
4.3. El cuadrado: el lugar del espectador.		550-

4. CONCLUSIONS.(ENGLISH)

BLACK COLUMN	GREY COLUMN	
4. Conclusions: the universe of Sengai.	<i>The infinite Game and the reading proposal of this thesis.</i>	560-561
4.1. The circle: the itinerary.		568
	<i>Questionnaire Stirred with Tania Arias.</i>	-571
4.2. The triangle: relationality and the ethics of the interaction.		578
4.3. The square: spectator's place.		584-592

5. BIBLIOGRAFÍA

593-612

6. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

613-622

0.1. Resumen en español de la tesis.

Juego de roles: Performance e interacción con el público.

Introducción

Esta tesis trata sobre las relaciones que se establecen entre públicos y *performers* en las piezas escénicas y el vínculo que estas relaciones sostienen con la idea de interacción.

El concepto de interacción es considerado a lo largo de la tesis en un sentido amplio que abarca desde la idea de interacción como aquella por la cual se comparte un espacio y un tiempo determinados entre el *performer* y la audiencia y las relaciones más o menos visibles que este hecho genera, hasta trabajos escénicos en los que la interacción es mucho más explícita y se manifiesta mediante estrategias como los contratos, los itinerarios o el establecimiento de relaciones específicas a nivel ético y performativo.

10

Para definir este amplio espectro, el concepto de interacción está considerado desde tres puntos de vista principales que son los que -a su vez- configuran los tres bloques en los que esta tesis está dividida. Cada una de estas imágenes parte de una experiencia personal que después se desarrolla teóricamente, y que son:

1. “Conectar los puntos” o la interacción como un posible itinerario performativo que pone el acento en la idea de lo “todavía por saber” (*yet to know*). Hablo aquí de trabajos escénicos que implican un itinerario ya sea éste físico, narrativo o procesual. Este bloque incluye dos capítulos: el primero es el seguimiento del trabajo de creación de una pieza -*Clean Room*- donde la participación de la audiencia es clave, así como del estudio y análisis de los dispositivos que hacen posible la interacción en el trabajo que desarrolla Juan Domínguez, creador de la pieza. El segundo capítulo tiene que ver con el análisis de los trabajos de artistas que incluyen itinerarios como medio y concepto principal.

01. English Summary of the thesis. (Resumen en inglés)

Role play: Performance and interaction with the audiences.

Introduction

This thesis deals with the relationships established between audiences and performers and the links that these relationships have with the idea of interaction.

The concept of interaction is considered along the thesis broadly, ranging from the idea of interaction as such of a shared space and time between performer and audience, and the -more or less- visible relationships that this situation creates, towards performances in which the interaction is much more explicit and is manifested through strategies such as contracts, itineraries or by establishing specific ethical and performative relations.

11

To define this broad spectrum, the concept of interaction is considered from three main points of view which make the three blocks in which this thesis is divided. Each of these images has a starting point in a personal experience that develops after theoretically, and they are:

1. “Connect the dots” or interaction as a possible performative itinerary that emphasizes the idea of “yet to know”. I speak here of performances involving an itinerary be it physical, narrative or procedural. This block includes two chapters: the first one is the following of the process of creating a piece -*Clean Room*- where audience participation is a key issue, and also, the study and analysis of the devices that make possible interaction in Juan Dominguez’s work, creator of the piece. The second chapter deals with the analysis of the works of artists that include itineraries as medium and main concept.

2. “El espectador y la distancia” parte de la observación del movimiento de un pintor que desarrolla su actividad entre el acercamiento al cuadro y la toma de distancia para poder ver el conjunto. Este bloque analiza la manera en que la distancia se organiza entre *performer* y espectador, ya sea en función de una total intimidad o de un máximo alejamiento.

3. “La carta” que da título al último bloque, se inicia con la escritura de una carta que nunca fue contestada por su destinatario, pero que sirve de punto de partida para tratar sobre la ética en trabajos escénicos que plantean diferentes tipos de interacción, a través de un recorrido que cuestiona las nociones de autoría y publicación de la obra, la noción de “obra abierta”, el estudio de relaciones conflictivas entre *performers* y sus audiencias y el análisis de diferentes herramientas (contratos, manifiestos y partituras) como mecanismos de escritura pero también como dispositivos relacionales.

12

El trabajo se completa con entrevistas a *Los Torreznos* y Juan Domínguez, la crítica al concepto de interactividad, el análisis de fenómenos como los fanes y los *groupies* y materiales diversos incluidos en una columna en paralelo, que establecen un diálogo con la línea principal de desarrollo antes descrita.

Objetivos y resultados

Uno de los objetivos al comenzar a escribir este trabajo -o casi podría decir que una de las consecuencias de la escritura-, es que la tesis ha estado encuadrada desde el principio, dentro de la idea de la investigación artística y era un objetivo fundamental que la lectura de la misma se hiciera eco en su estructura, el estudio de las relaciones entre espectador y *performer* reflejadas en la relación lector-autora y que esta relación fuera -asimismo interactiva. La lectura de la tesis permite, pues, varios itinerarios posibles.

Otro de los objetivos, antes de trazar una clasificación o establecer una hipótesis cerrada, era el de presentar un paisaje de trabajos escénicos en relación al concepto de interacción. El objetivo de que la tesis no reduzca sino que abra posibles lecturas e interpretaciones que surgen directamente de la relación entre el lector o lectora y el texto

2. “The spectator and the distance” starts from the observation of a painter’s movement, who operates by approaching the canvas and by taking away to see the whole. This block examines how distance get organized between performer and spectator, either in terms of total intimacy or of maximum separation.

3. “The letter” that names the last block, begins with the writing of a letter that was never answered by the addressee, but that serves as a starting point to discuss ethics in performances that propose different types of interaction, through a journey that challenges notions of authorship and publication of the work, the notion of “open work”, the study of conflictive relationships between performers and their audiences and the analysis of different tools (such us contracts, manifestos and scores) as writing mechanisms, but also as relational devices.

The work was completed with interviews to *Los Torreznos* and Juan Domínguez, review on the concept of interactivity, the analysis of phenomena like fans and groupies and various materials included in a column in parallel that established a dialogue with the main line of development described above.

13

Objectives and results

One goal to start writing this work, or I could almost say that one of the consequences of the writing itself- is that the thesis has been framed from the beginning, within the idea of artistic research and it was a key objective that the structure of the thesis echoes the study of the relations between spectator and performer reflected in the reader-writer relationship that the thesis proposed, and that this relationship was also interactive. The reading of the thesis, then, allows multiple possible routes.

Another goal, before drawing a classification or establishing a closed hypothesis, was to present a performative landscape that elaborates on the concept of interaction. The aim of the thesis is not reduced but open itself to possible readings and interpretations that arise directly from the relationship between the reader and the text.

Así, el resultado es la creación de un texto poliédrico, construido a partir de materiales diversos que se interroga desde su misma forma y que se interroga sobre los mecanismos de construcción de lo interactivo en los trabajos escénicos y que se complace en experiencias particulares que ayudan a desplegar los matices del concepto de lo interactivo.

Conclusiones de la investigación

La tesis es el resultado teórico de mi trabajo práctico en el campo de las artes escénicas que está marcado por las ideas de intercambio con las audiencias, la intimidad y lo público y los itinerarios en sentido amplio. La reflexión teórica que el trabajo ha generado en combinación con el análisis de mi propia práctica y la de otros autores, genera un texto que es deudor de un deseo de profundizar en las relaciones entre espectador y *performer* que se producen en el campo de la interacción con el público.

14

La interacción es un concepto amplio que va desde la mera percepción y la finalización de la obra por parte del espectador, a otras formas de interacción que se desarrollan a niveles más “visibles” o “explícitos” pero que en su totalidad, tienen que ver con las relaciones que el espectador establece con el *performer*, con la pieza y con los otros miembros de la audiencia.

Mi interés en una práctica de intercambio y construcción con la audiencia se basa en el interés que generan para mí los espacios “entre medias”: entre la audiencia y el *performer*, entre la percepción individual y colectiva, entre la realidad y la ficción. En este sentido la interacción es un mecanismo y un lenguaje para la creación conjunta.

So, the result is the creation of a polyhedral text, built from various materials and that questions itself from its very shape, that elaborates on the mechanisms of construction of the interactive in performance and that is pleased in particular experiences that help to deploy nuances of the concept of interactive.

Conclusions of the investigation

The thesis is the theoretical result of my practical work in the field of performing arts that is marked by ideas of exchange with audiences, the intimacy and the public and itineraries at large. The theoretical reflection that the work has generated in combination with the analysis of my own practice and that of other authors, generates a text that is indebted to a desire to deepen relations between spectator and performer that occur in the field of interaction with the public.

The interaction is a broad concept that goes from the mere perception and completion of the work by the spectator, towards other forms of interaction that develop more “visible” or “explicit” levels but as a whole, have to do with the relations that the viewer established with the performer, with the piece and the other audience members.

My interest in a practice of exchange and construction within the audience is based on the interest that generates for me, the space “in between: between the audience and the performer, between individual and collective perception, between reality and fiction. In this sense, interaction is a mechanism and a language for a common creation.

Of the remain(s), after all, there are, always, overlapping each other, two functions.

The first assures, guards, assimilates, interiorizes, idealizes, relieves the fall [*chute*] into the monument. There the fall maintains, embalms, and mummifies itself, monumemorizes and names itself—falls (to the tomb(stone)) [*tombe*]. Therefore, but as a fall, it erects itself there.

“En los resto(s)/ [en lo que permanece], después de todo, hay, siempre, superponiéndose una a otra, dos funciones.

La primera asegura, guarda, interioriza, idealiza, alivia la caída [*chute*] en el monumento. Allí la caída se mantiene, embalsama y se momifica a sí misma, se “monumemorializa” y se nombra a sí misma- cae (a la tumba(piedra)) [*tombe*]. Por lo tanto, como caída, se erige a sí misma allí”.

Jacques Derrida. *Glas*.

Two unequal columns, they say distyle [*disent-ils*], each of which — envelop(e)(s) or sheath(es), incalculably reverses, turns inside out, replaces, remarks, overlaps [*recoupe*] the other.

The incalculable of *what remained* calculates itself, elaborates all the *coups* [strokes, blows, etc.], twists or scaffolds them in silence, you would wear yourself out even faster by counting them. Each little square is delimited, each column rises with an impassive self-sufficiency, and yet the element of contagion, the infinite circulation of general equivalence relates each sentence, each stump of writing (for example, “*je m’éc . . .*”) to each other, within each column and from one column to the other of *what remained* infinitely calculable.

“Dos columnas desiguales, dicen distilo (ellos disienten), cada una de los cuales -envuelv(e)(s) o envaina, incalculables reversos, giros de dentro a afuera, reemplazamientos, observaciones, superposiciones [*recorta*] la otra.

Lo incalculable de *lo que queda* se calcula a sí mismo, elabora todos los *golpes* [trazos, golpes, etc.] Los retuerce o les pone el andamiaje en silencio. Te desgastarías a ti mismo incluso más rápido intentado contarlos. Cada pequeño cuadrado está delimitado, cada columna se alza por contagio, la infinita circulación de la equivalencia general se relaciona con cada frase, cada tocón de la escritura (por ejemplo, “*je m’ éc...*”) a cada una, con cada columna y de una columna a la otra lo que queda infinitamente incalculable”.

Jacques Derrida. *Glas*.

0.2. Carta náutica: Notas sobre la navegación y las posibles derivas de esta tesis.

Esta tesis propone en su forma una estructura-reflejo de su tema: la interacción. Así, la propuesta de lectura es también interactiva. (Si es que hubiera alguna lectura que no lo fuera). Redacto esta carta de navegación para ayudar en la comprensión de su estructura y las posibles derivas que tú lector, podrás elegir. La tesis está organizada en dos columnas, una por cada página. Una posible propuesta de lectura es leerlas simultáneamente. La columna de la izquierda que está escrita en letra negra (esta columna). Es el desarrollo teórico de la tesis. El bloque de la derecha que está escrito en gris, es el “contenedor”, son los restos de la escritura. El lugar donde se alojan otros materiales que bien por su forma: gráficos, fotografías o dibujos, fragmentos de diarios, conversaciones o materiales escritos de origen diverso; o bien por su ritmo dentro del texto, necesitan ser considerados aparte del discurso “oficial” pero a la vez, en una estrecha relación con la teoría que acompañan, completan o contextualizan.

18

Los antecedentes de esta organización son diversos. Las citas que preceden esta carta náutica, informan de una organización similar: son las columnas de *Glas* de Derrida, un hallazgo que llegó a mí después de que esta estructura estuviera pensada, como un regalo y una confirmación. Ésta tenía que ser la forma. *Rayuela*¹ de Julio Cortázar y su propuesta de posibles lecturas y tablero de dirección es la otra referencia junto con *Glas*. Y por último, otro libro de Derrida: *Counterpath*², escrito junto a Catherine Malabou en el 2004. En este libro, la organización del discurso de cada uno de ellos corre también en paralelo en dos columnas.

En ocasiones esta estructura se modifica dependiendo de las necesidades del propio texto. Hay ciertas palabras que están subrayadas en un cuerpo más grande y que sirven como “anclas” en nuestra travesía hacia la columna de la izquierda. Son palabras-detona-
dor que provocan la aparición de nuevos recorridos.

1 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 2013.

2 DERRIDA, Jacques, MALABOU, Catherine. *Counterpath, travelling with Jacques Derrida*. 1ª Ed. California: Stanford University Press, 2004

02. Carta Náutica: Notas sobre la navegación y posibles derivas de esta tesis.

Leyenda

A continuación reproduzco los códigos tipográficos usados en la escritura de esta tesis.

Columna negra: (izquierda) desarrollo teórico de la tesis .

Columna gris: (derecha) contenedor, digresiones, imágenes, material diverso.

X REFERENCIA CRUZADA: APARECEN EN LAS NOTAS AL PIE DE PÁGINA Y SIRVEN PARA RECONducIR AL LECTOR A OTRA PARTE DEL DOCUMENTO DON-DE UNA IDEA SIMILAR SE DESARROLLA. FUNCIONA COMO UN HIPERLINK.

x NOTA AL PIE DE PÁGINA, amplía la referencia apuntada en el cuerpo del texto. Introduce bandas sonoras para determinados capítulos, referencias bibliográficas o detalles sobre el cuerpo del texto.

19

0.0. Títulos y subtítulos. Ayudan a estructurar el discurso y a distinguir partes.

Palabra clave: A menudo se relacionan dos palabras que aparecen simultáneamente en ambas columnas.

Pies de foto: informan sobre el autor y titulan la imagen.

Hay ciertas páginas en las que el texto va impreso sobre un fondo de color gris y con tipografía “sans serif”: son cartas, entrevistas y/o conversaciones que van en doble página y que alteran la disposición en dos columnas.

Asimismo, hay sugerencias de otros posibles itinerarios de lectura, más allá de la organización ya propuesta, pero que no cierran las posibilidades de lectura que tú, lector, decidas. A su vez, hay ciertos capítulos bilingües: esta introducción y las conclusiones están escritos en castellano y en inglés. En el documento, encontrarás primero la versión española y luego la inglesa.

La propuesta de la estructura en dos columnas posibilita el despliegue del texto y su apertura, en un doble movimiento de (de)contextualización y deriva. Las lecturas se multiplican en cada elección. En cada posible itinerario.

0.3. ¿Por qué escribir esta tesis?

20

Esta tesis es el resultado de una necesidad. Una necesidad es algo que te obliga. Está relacionado con el deseo. Esta necesidad tiene dos caras: por un lado, esta tesis es el resultado teórico de mi trabajo práctico en el campo de la performance. Por otro lado, viene producida por la reflexión teórica que el trabajo ha generado, en combinación con el análisis del trabajo y las ideas de otros artistas que trabajan en el mismo contexto. Esta tesis pues, combina diferentes materiales que se entrelazan unos con otros, creando un **tejido** que es el texto.

Desde hace unos años, he estado trabajando en performance sobre la idea de interacción y mientras trabajaba en el tema, la idea de una investigación a un nivel más teórico emergió como un movimiento natural. Trabajar en el tema con el que me ocupé en mi práctica diaria fue simplemente, una continuación de la misma. Así, esta investigación está motivada por la búsqueda y la reflexión de un lenguaje particular en el campo de los trabajos escénicos y performativos: la idea de interacción en performance y su relación con la escritura. La idea de interacción en performance y en el campo de la escritura es como un territorio. Me permite crear y desarrollar un marco de trabajo. Así, la motivación de este trabajo de investigación es clara: esta investigación trae consigo una doble “acepción” entre la teoría y la práctica artística. Las hipótesis que sirven de punto de partida para este trabajo. Las conjeturas, las intuiciones, los *desire path* que me propongo trazar son:

El tejido

El texto es tejido. La palabra texto viene del latín *textus* participio del verbo *texere* que significa “tejer, trenzar, entrelazar”.

El tejido es pues memoria y la memoria es texto, narración, palabras. Una tela desgarrada es siempre un tipo de nostalgia. Hay un balance extraño entre trama y urdimbre; sus infinitas combinaciones y el tipo de “texto” que producen. Las situaciones también son telas, hablan del “tejido social” pero no del “desgarro social”. Si la escritura fuera un tejido, sería punto. Punto de cruz, punto del revés. Pero también fieltro, (pura fricción y electricidad), a veces construido a golpes, como el lino viejo y a veces, pura seda. Debemos establecer grados y metros y, sobre todo, saber cómo cortar. Hablando sobre la tela en el libro *El sistema de la moda*, Barthes dice que en el corte está el pensamiento.¹ (Barthes, 2003)

Corte-estructura y punto final. Cortar nunca ha sido mi especialidad. Tejer, hilar y envolver son mis puntos fuertes. No soy muy decidida a la hora de coger las tijeras. Digamos que mi corte es siempre superposición, más continuidad que intervalo, más difuso que nítido, y mi manera de cortar sólo entiende afinidades y deseos.

1 BARTHES, Roland. *El Sistema de la moda*. Barcelona, Buenos Aires: Editorial Gustavo Gilí, S. A, 2003. (p.18)

Una costura, es lo que ha sido cosido, un corte, lo que ha sido cortado; tenemos pues una estructura que se constituye al nivel de la materia y de sus transformaciones, no de sus representaciones o de sus significaciones.

1. Desplegar el concepto de lo interactivo y profundizar en algunas de sus particularidades, más allá de la definición de interacción. El propósito no es, pues, llevar a cabo una clasificación de la interactividad, sino usar lo interactivo como una estrategia que me permita reflexionar sobre las relaciones que se producen entre performer y espectador y entre escritor y lector. Profundizar en las relaciones de intercambio que generan los procesos creativos y definir algunos de sus ámbitos de actuación en torno a tres ideas fundamentales: la primera es la posición de “no saber” y la idea de itinerario en trabajos interactivos. La segunda trata sobre la distancia como metáfora de la relación performer-espectador y una reflexión en torno a la condición del espectador y por último, indagar en la ética y en los tipos de relaciones que se generan en las piezas escénicas que implican interacción. A lo largo de la tesis además, trabajo sobre los modos en los que la interacción se construye a sí misma y se desarrolla mediante el espejo de la escritura y a través del análisis del concepto mediante diferentes estrategias y ejemplos.

2. Establecer los lazos de unión entre ésta interacción y su relación con la escritura como práctica. La interacción propone un tipo específico de escritura y de dramaturgia que se mueve desde las partituras, los contratos y los dispositivos escénicos a la creación de un texto particular que se articula en el propio hacer de la performance, que no le precede más que como marco, pero que encuentra su especificidad y su riqueza en el desarrollo de la trama.

3. Desarrollar como la interacción modifica los modelos tradicionales de transmisión-recepción en el campo de la performance, y cómo genera nuevos modos de creación colectiva y autoría.

4. También, como la práctica provoca un movimiento en sí misma. Hay una necesidad de crítica que viene o emerge por un cambio en mi interés desde un trabajo más explícito con audiencias -que he desarrollado en los últimos años junto a Katrin Memmer³,

³ Katrin Memmer es una artista, coreógrafa e intérprete alemana. Estudió *Intercultural Performance Art* en la Hoogeschool voor Kunsten en Utrecht (Países Bajos) y continuó sus estudios de danza a través de diversos cursos en los Países Bajos y Alemania. Es graduada con un BA en Artes Escénicas de la Universidad Metropolitana de Gran Bretaña y realizó el SODA Máster en Berlín. Su interés radica en materia de performance interactiva, en la comunicación, el tacto y la dimensión sensual de la interacción humana.

03. ¿Por qué escribir esta tesis?



artista con la que he trabajado en propuestas a medida para pequeños grupos- hacia un interés en la percepción, la narración y una relación íntima con lo común. Estoy interesada en una práctica de intercambio y construcción con la audiencia, pero también en lo que sucede en cada uno de ellos: individuos y performers. Esto se relaciona con los espacios “entre medias” de los individuos. Así intimidad, fragilidad, presencia, participación, observación, complicidad, individualidad, lo colectivo, las relaciones y el cuerpo, son palabras clave para el proceso.

0.4. Metodología de trabajo.

Definición de (mi) metodología.

Mi metodología es acuática. La idea del agua como ese elemento flexible y líquido definido por Ponge, podría ser un punto de partida para describir mi metodología de trabajo.

Tomando del libro de Francis Ponge, *Le Parti pris des choses*⁴ la idea del agua como metáfora, sus características aplicadas a mi metodología serían:

- Claridad: Definir focos precisos de investigación para iniciar dentro de cada foco una necesaria “deriva”.

- Liqueidez: como adaptación y rechazo de cualquier forma prefijada para encontrar la forma precisa de las cosas. En relación con mi práctica cada trabajo trae consigo su forma y su medio y se define a través de ella⁵.

4 PONGE, Francis. *La soñadora materia: tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión*. La fábrica del prado. Madrid: Galaxia-Gutenberg, 2006. (p.96)

[El agua] es luminosa y brillante, sin forma y fresca, pasiva, pero obstinada en su único vicio: la gravedad. Dispone de medios extraordinarios para satisfacer ese vicio-torsión, atraviesa, erosiona, se infiltra. Este vicio trabaja desde dentro, así: el agua se derrumba todo el tiempo, constantemente sacrifica toda forma, sólo tiende a humillarse, se aplanan en el suelo, como un cadáver, como los monjes de ciertas órdenes. [...] Líquido, por definición, es lo que elige obedecer gravedad en lugar de mantener su forma, que rechaza toda forma para obedecer a la gravedad.”

5 COSTA, Pedro. *Où gît votre sourire enfoui?* [película] 104 min. 2001. En el film, Jean-Marie Straub afirma que “no hay idea sin forma ni forma sin idea”.

0.4. Metodología de trabajo. Definición de (mi) metodología.



- Permeabilidad: como porosidad y conectividad. Permeabilidad en un sentido colaborativo. Me ha gustado siempre trabajar con otros artistas y encontrar modelos de enriquecernos mutuamente. El trabajo colaborativo pienso que está en las bases del trabajo escenográfico y teatral.

- Mezcla: por un lado, a nivel formal, mi trabajo combina diferentes medios como dibujo, el vídeo o la escenografía. Un cuerpo interdisciplinar de trabajo que provoca cruces de contenido entre las diferentes facetas. Cruces de caminos, hilos, trazas e itinerarios conviven con estrategias sobre participación. Este método de trabajo condiciona también mi trabajo de investigación que participa de la misma característica de mezcla de lenguajes y que genera “adaptación” como criterio de flexibilidad para el trabajo.

El trabajo evoluciona en estas líneas a través de la práctica en combinación con la teoría. La investigación es organizada alrededor del principal tema de interés: la interacción, y consiste en: lecturas y re-lecturas de obras literarias, piezas escénicas, arte y cine como referencias más importantes. En la búsqueda de líneas y caminos entre el trabajo de otros artistas, el mío propio y referencias y trabajos teóricos sobre los temas a tratar.

0.5. La forma de la investigación.

La redacción de estas tesis pretende ser una **metáfora** de la interacción. Te pide, lector, que elijas un itinerario de lectura y que desarrolles una práctica. Te permite tomar decisiones y elegir. Pero la propia escritura tuvo que decidir también en algún momento cuál era su propia **metáfora**. Podría ser la de una estructura modular: una estructura modular permite un alto grado de libertad en la construcción de otras nuevas. Tiende a infinito, pero podría carecer de las interconexiones. También la **metáfora** de la tela, del textil aparece a lo largo del texto. En ocasiones, funciona realmente como un tejido, principalmente en la manera en la que se construye, porque el texto se teje al mismo tiempo que el pensamiento.

La metáfora es un animal oculto.

La **metáfora** está mordiendo al margen de la escritura. Es una cuestión de la erosión más que un movimiento preciso. De nuevo se relaciona con la niebla y otros fenómenos de incertidumbre. Pero, precisamente, una **metáfora** no necesita ser definida, sino experimentada. Tan pronto como tratamos de definirlo, pierde fuerza y se desvanece. Es en la práctica donde está presente, pero también es importante ser conscientes de los peligros de un uso prolongado inconsciente. Lo que se llama una **metáfora**² muerta (en castellano: deslexicalizada) es precisamente eso: una **metáfora** vaciada de significado y fuerza, que ha perdido su capacidad de “traducir”, de trasladar. **Metáfora** viene del griego *meta* (fuera o más allá) y *pherein* (trasladar),

27

Escribir sobre la escritura. Pero ser consciente de los meta-discursos, Cecilia. Tenemos miedo de los callejones sin salida. De los juegos de duplicación interminables. Nos sentimos amenazados por el cotidiano infinito como un laberinto. Los metalenguajes son peligrosos, podríamos fácilmente caer en uno como Alicia en la madriguera del conejo.

2 Es aquello de lo que el hablante no es consciente, porque ha llegado a perder el uso de referencia imaginaria. Una metáfora muerta es una metáfora que ha perdido la imagen original de su significado debido al extensivo uso popular repetitivo. Debido a que las metáforas muertas tienen un significado convencional que se diferencia del original, pueden entenderse sin conocer su connotación antes.

Se trata de una dirección y el proceso mismo da la materia a la escritura. También funciona a veces como un collage, recogiendo e intercambiando materia.

(Racière, 2004)

Collage can be carried out as a pure encounter of heterogeneities, testifying wholesale to the incompatibility of two worlds. It's the surrealist encounter of the umbrella and the sewing machine, showing the absolute power of desire and dreams against the reality of the everyday world, but using its objects. Conversely, collage can be seen as evidence of the hidden link between two apparently opposed worlds.[...] But the politics of collage finds its balancing point where it can combine the two relations and play on the line of indiscernability between the force of readability of sense and the force of strangeness of non-sense.⁶

El collage no es una cualidad, sino un signo estructural. Una de las posibles razones para haber elegido “collage”, como la metáfora del texto sería también, el hecho de que combino diferentes materiales, como en un collage. El texto se hace de la unión de materiales diferentes que crean una nueva totalidad. Esto último también se relaciona con la creación en los trabajos escénicos que envuelven interacción, ya que una nueva creación común sale de las individualidades. Pero la **metáfora** para este texto será la de *constelaciones*, porque se asemejan a un juego del que más tarde hablaré: “conectar los puntos”. Porque la constelación es un mapa aleatorio y como tal, posible entre otros muchos otros y como asociación convencional, refleja un sentimiento particular sobre la investigación. La idea de constelación, debido a los vínculos que tiene para mí con otros conceptos como el trazo, las líneas y el dibujo es una imagen con la que me identifico, ya que cada constelación es una trayectoria. En ese sentido, me parece que funcionan también como una especie de combinaciones sutiles tejidas entre los materiales.

6 *Problems and transformations in critical art*, En *Malaise dans l'esthétique*. Jacques Racière Paris: Editions Galilée, 2004. Recopilado en *Participation*. Traducido por Claire Bishop, asistida por Pablo Lafuente. London: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press Massachusetts, 2006. (p.84).

El collage puede llevarse a cabo como un puro encuentro de heterogeneidades que declaren al por mayor la incompatibilidad de dos mundos. Es el encuentro surrealista de un paraguas y una máquina de coser, que muestra el poder absoluto del deseo y los sueños contra la realidad del mundo cotidiano, mediante el uso de sus objetos. Por el contrario, el collage puede ser visto como evidencia de la relación oculta entre dos mundos aparentemente opuestos. [...] Pero la política del collage encuentra su punto de equilibrio, donde puede combinar las dos relaciones y jugar en la línea de indiscernibilidad entre la fuerza de la legibilidad de los sentidos y la fuerza de la extrañeza del sinsentido.

Passagen Gespräche

En mayo de 2014 asistí a una conferencia de Hélène Cixous en Berlín³. En su primera cuestión, el editor le pregunta por qué dijo una vez que el muro de Berlín era una metáfora de la destrucción. Cixous -sombbrero oriental como una gran fez, manos elegantes y que no paran de revolotear durante toda la conferencia, ojos vivaces y hermosa sonrisa- corrige a su interlocutor: “No dije que fuera una metáfora, sino una imagen”. Y luego explica esa imagen y cómo el agujero sólo es posible si hay una pared. Si no hay una pared, la existencia de un agujero es imposible. En ese sentido trabaja para ella la idea de deconstrucción, que sería el agujero en la pared de la lógica. Cixous explica que la idea de desorden hace posible que suceda algo que de otro modo no podría suceder. La deconstrucción de Cixous es una apertura al extranjero dentro de nosotros. Hace posible lo imposible y es una estrategia para destruir el falogocentrismo. Es el autor que corre tras el texto, “mi primer texto llegó al galope”, dice Cixous. La escritura para teatro, para ella, viene del amor hacia el público y la alegría de la creación. No hay performance sin público. La escritura para performance debe ser modificada con el fin de hacer que el público participe de la misma. “El placer de la escritura es traer hacia mí lo más ajeno a mí mismo. Es darme a mí misma el lugar del extranjero. La “yo” del texto se extiende sobre los personajes.” Los personajes atraviesan a la escritora, pero la escritora les proporciona las palabras. Escribir es siempre amar, evocar... Pero también hay que asumir que escribir es siempre un fracaso.

Es como si tratara de “atrapar a Dios en una oración”.

³ Conferencia alojada en el ciclo: *Passagen Gespräche* with Peter Engelmann (Editor de Cixous en Alemania) y la propia Hélène Cixous en HAU1, 29th Abril de 2014.

0.6. Sobre la escritura. Una introducción a cómo este texto está construido.

La escritura es, en mí, paso, entrada, salida, la estancia en el otro lo que soy y no soy, pero que siento que pasa, que me hace vivir -que me lleva, me molesta, me molesta, ¿quién?. [...] Necesitamos estos residuos. Escribir, en la medida en que rompe el valor de cambio que mantiene la palabra en su carril, siempre da a la sobreabundancia, a lo inútil su lado salvaje.

Hélène Cixous.⁷

The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.

Peggy Phelan.⁸

30

Escribir es necesario, con seguridad es la mejor herramienta para hablar sobre la escritura. Pero: ¿Por qué hablar de la escritura en una tesis sobre interacción con el público? ¿Qué necesidad? Para mí hablar de la escritura es necesario porque la escritura va a ser el medio fundamental en el que se crea esta tesis, el modo en que es alimentada y será la forma final de su comunicación. Hablar acerca de la escritura porque el reto consiste en la necesidad de la reapropiación del discurso y porque la relación entre el intérprete y el público se basa en la escritura, ya sea en forma de una partitura, un contrato o un guión, por ejemplo. La forma de este ensayo es también un experimento sobre la escritura misma, un intento de encontrar una voz propia. Hélène Cixous. Invoco el descubrimiento que cada autor provoca en nosotros por diferentes razones. En el momento en que Hélène Cixous aparece entre mis lecturas, ella encarnaba la validación de una manera de escribir en la que me sentí reconocida.

7 CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana Mana Moix. Traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos ; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995. (p.46).

8 PHELAN, Peggy, *Unmarked: The politics of performance. Chapter one: The ontology of performance: representation without reproduction*. London, New York: Routledge, 1993. (p.148).

El desafío planteado por las reivindicaciones ontológicas de performance hacia la escritura sirve para remarcar de nuevo las posibilidades performativas de la escritura misma. El acto de escribir hacia la desaparición, más que el acto de escribir hacia la preservación, debe recordarnos, que el efecto después de la desaparición es la experiencia de la propia subjetividad.

Entre medias: *Correspondanza* con Lilia Mestre.

A continuación, reproduzco una conversación que Lilia Mestre⁴ y yo comenzamos en el marco de *Score Generator* (Generador de partituras). *Score Generator* fue una herramienta discursiva que acabó transformada en una publicación⁵. Esta herramienta fue utilizada durante los meses de enero a abril de 2014. El propósito de *Score Generator* fue: ordenar pensamientos, ahondar en los diferentes modos de relación entre las investigaciones de los integrantes de a-pass y establecer un marco conceptual para el enriquecimiento y la apertura de las tesis de los participantes.

Lilia to Cecilia

20th january 2014

31

Lilia: In last week's "score generator workshop", after the exercise of describing an object or surface by its characteristics and associations, you spoke to me about Francis Ponge and the book: *Le parti pris des choses* (*The Nature of Things*). Because I'm very interested in the relationships we establish with 'things', I carried out an online search for Ponge and got to his idea of *objeu* in wikipedia: "The *objeu* is the act of pointedly choosing language or subject matter for its double meanings, hidden connections, and sensory effects on the reader". I then had to think then about your double focus presentation during the opening week and would like to ask you:

1. to elaborate on the place 'in between' these strategies propose.
2. And how you think they operate.⁶

4 Lilia Mestre es una artista portuguesa que vive y trabaja en Bruselas. En su trabajo utiliza herramientas coreográficas para investigar el cuerpo social. Ella le da especial atención a la agencia de las cosas y ha estado trabajando en conjuntos, partituras y montajes intersubjetivos. Desde 2006 es dramaturga y coordinadora de *Bains Connective*. Laboratorio de Arte en Bruselas. Actualmente es coordinadora del programa a.pass.

5 *WRITING Scores: Scores in progress*. Editado por: Lilia Mestre y Elke Van Campenhout. Bruselas: a-pass, 2014.

6 [Traducción en la página siguiente]

La idea es escribir un texto teórico en el cual la escritura no se somete a normas rígidas más allá de las de la gramática y el sentido. En el texto teórico, la experiencia íntima y la observación se entrelazan. La duda y la búsqueda van de la mano. Por esta manera de entender la escritura como un camino, la estructura que el autor establece no es como una capa impuesta en la parte superior del texto con la que el texto está en deuda. No limita ni obliga. No es una autoridad a la que las palabras se someten. La estructura para Cixous no es un borde o un diagrama, sino flujo y movimiento. Este modo de escritura es el triunfo y la necesidad del rizoma. La escritura es la carne, la respiración, los pensamientos y la forma. Una estructura que responde a la textura de las palabras, a sus asociaciones y a su ritmo. La escritura de Cixous es un reconocimiento constante de lo que es único y múltiple. Una estructura que viene del contenido y que se convierte en forma íntima y no en violencia indisoluble, esquemática y eficiente del discurso. En *La Rire De La Meduse*, Hélène Cixous subraya las características de lo que ella llama “escritura femenina”. Independientemente de cómo se entiende el concepto mismo de “femenino” lo que pone de manifiesto es: cuerpo, inconsciente, deseo y el rechazo de las formas masculinas de pensamiento y estructuras y la importancia de la escritura como resistencia. «L'écriture comme résistance».

(Deleuze, 1987).

[...] Ése es el acto de resistencia. [...] Parece que el acto de resistencia tiene dos caras: es humano y también es el acto de arte. Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, ya sea en forma de obra de arte, ya sea en la forma de una lucha de los hombres. [...] No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.⁹

Arte y escritura como resistencia. En Deleuze: crear es resistir y estos no son actos individuales independientes, sino mecanismos para lo colectivo. Siguiendo la idea de Whitehead de la creación y la libertad, la creatividad sería también el resultado de las relaciones y una valoración y reacción a esas relaciones.

Para Whitehead, la pareja creatividad/libertad es el principio absoluto de la existencia.

Por lo que es de alguna manera, en paralelo a la idea de Deleuze de la creación como algo que está venciendo la muerte.

⁹ DELEUZE, Gilles. Conferencia en la *Femis* (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987.

Cecilia a Lilia. Respuesta 1: “Tres respuestas y un pequeño tesoro a las preguntas de Lilia”.

Respuesta uno:

Estas estrategias proponen: **“entre medias”** como un lugar; la ambigüedad y la confusión como herramientas; la visión borrosa como una “forma” y la libre asociación como la organización del contenido. Hay una intención hacia un conocimiento no deliberado que surge en los bordes de la narración. El conocimiento es impredecible. No es ni controlado ni intencional. Encuentra, no busca. Es público e íntimo. Umbral. Frontera. Tangencial. Indirecto. Las estrategias que produce generan confusión, reconocimiento, humor y conexiones ocultas a través del uso de metáforas, símbolos, y el paralelismo.

33

Respuesta dos:

Estoy particularmente interesada en el concepto **“entre medias”**, porque creo que tiene que ver mucho con mi trabajo y estructuras. El 6 de enero, escribí en mi cuaderno: “El espacio entre las cosas es donde hay que trabajar”.

20 de enero 2014.

En la última semana el taller *Score Generator*, después de hacer el ejercicio de la descripción de un objeto o superficie por sus características y asociaciones, me hablaste sobre Francis Ponge y el libro *Le parti pris des choses* (*La voz de las cosas*). Como estoy muy interesada en la relación que establecemos con las ‘cosas’. He buscado sobre Ponge y he llegado a su idea de *objeu* que es definida en wikipedia como: “El *objeu* es el acto de elegir deliberadamente el lenguaje o materia por sus dobles sentidos, conexiones escondidas y efectos sensoriales en el lector”.

Pensé entonces sobre tu presentación “doble enfoque” en la apertura de la semana (utilicé una estructura de doble columna como la de la tesis para mi primera presentación en a-pass) y me gustaría preguntarte:

1. Si puedes explicar con detalles, el lugar “en medio” que estas estrategias proponen.
2. Y cómo crees que se desenvuelven.

Nuestro grado de creatividad y de libertad no responde a las leyes o reglas deterministas y mantiene su carácter impredecible. ¿No debería ser lo mismo para escribir? El intento es el de construir un texto de significados plurales y temas dispersos, cuyas diferencias engendran significado. No hay un significado único y exclusivo, no hay una verdad. ¿Cómo funciona esto en el lector? Funciona de una manera íntima y precisa: Permite al lector terminar el texto, completarlo, apropiarse de él. Es un texto íntimo pero al mismo tiempo, trabaja con cuestiones teóricas. Es polifónico. Se construye en la melodía y en sus ecos. Ambos momentos son complementarios, desde el momento en que el texto puede tener diferentes niveles y formas, entonces tiene la increíble capacidad de travestirse para encarnar diferentes géneros, cada uno de ellos un posible cuerpo. Es versátil y preciso al mismo tiempo. Aunque, paradójicamente, pueda ser confuso a un nivel formal. En este intento de organizar el flujo de pensamientos, la **escritura fenomenológica** ha sido usada en esta tesis como una técnica para la redacción de esta investigación. La fenomenología tiene por objeto obtener una comprensión más profunda de la naturaleza o el significado de las experiencias cotidianas.

(Van Manen, 2007).

[La fenomenología] no nos ofrece la posibilidad de una teoría efectiva con la que ahora podemos explicar y/o controlar el mundo, sino que nos la ofrece posibilidad de ideas plausibles que nos ponen en contacto más directo con el mundo¹⁰

Vann Mannen subraya algunos de los puntos principales en la investigación y la **escritura fenomenológicas**. La fenomenología se adhiere a la práctica disciplinada de apertura. El tipo de preguntas formuladas en las investigaciones fenomenológicas deben ser abiertas y continuar manteniendo el proceso de hacer preguntas, también abierto. Abrir la investigación significa estar preparado para que las cosas (los fenómenos) ocurran y estar listo para verlo.

10 MANNEN, Van. *Thinking, Seeing, Listening and Writing Phenomenologically: A Guide to Protocol in Phenomenological Research Experiments*. 2007. [última fecha de consulta: 5 Febrero 2015]. <Disponible en: <<http://www.maxvanmanen.com/files/2011/04/2007-Phenomenology-of-Practice.pdf>>

Nueve días después, el 15 de enero recibí un correo electrónico de un amigo que decía:

¿Sabías, *liebe* Cecilia, que cuando tocas algo, alguien... en realidad nunca tocas realmente. Siempre hay un espacio infinitamente pequeño entre tú y el otro. La sensación del tacto viene de un campo electromagnético entre los elementos. Así que en realidad no podemos tocar a nada ni a nadie.

Esta conversación por correo electrónico me recuerda a algo que escribí hace algún tiempo: “El vacío entre los cuerpos es el espacio donde estos se tocan”. Así que en su primera acepción: **“entre medias”** sería un lugar de vacío. *Gap*. Silencio. Pero también el espacio en blanco que en realidad se articula y hace posible la comunicación. **“Entre medias”**, podría significar el espacio de confusión o el espacio de silencio.

Respuesta tres:

35

La relación entre el **“entre”** y “alrededor”. Interior / exterior. Alrededor de la lengua, en torno a la performance, alrededor... es una palabra clave desde que una de las cosas con las trabajo (el público) es de alguna manera “alrededor de” y “entre medias”. La estrategia de presentar este doble, triple o “n” discurso⁷ estaba destinada a ser fiel a la forma de mi propio pensamiento. Multiplicidad y varias direcciones al mismo tiempo. Es como trabajé en la partitura con Camila Aschner, la partitura rezaba:

Fuimos juntas al baño. En el interior, había esas moscas que vuelan alrededor. Alguien ha dejado una manzana a la basura la semana pasada y las moscas vinieron por ella. C estaba pensando en la muerte y la descomposición, y C pensaba en puntos en una partitura; una partitura efímera y absurda sin rastros o posibilidad para ser jugada de nuevo. Una partitura que se descompone a la vez que es jugada. La idea de “alrededor” vino como consecuencia de la observación de su vuelo.⁸

7 Me refiero a una conferencia performativa que presenté en el contexto de a-pass en enero del 2104. Es curioso que sea la misma estrategia performativa que estoy usando para la escritura de la tesis.

8 Texto de presentación de la pieza *Flies on a stuff* (*Moscas en una*

Esto me recuerda que la directora de cine argentina, Lucrecia Martel dijo una vez¹¹ que elegir el guión, preparar los recursos técnicos y humanos... todas esas mecánicas de la película, eran como armar y organizar todos los elementos que conocemos, con el fin de hacer posible que suceda algo que no sabemos todavía. ¿Somos sólo capaces de crear el escenario para que las cosas sucedan y se organicen? ¿Hasta qué punto “decidimos” conscientemente?¹²

0.7. Desarrollo y metodología. Sobre la investigación artística.

Art without research is lacking an essential foundation, as this is the case for science.

What's an artistic research? Julian Klein.

Hay que dar la conferencia que uno no se sabe, y hay que procurar no sabérsela al terminar. Cuanto menos sepamos, más alta podremos llevar la cabeza al sentarnos ante la audiencia.

Valcárcel Medina

Mi trabajo en este momento es una investigación artística¹³ sobre el concepto de interacción entre la audiencia y el performer y sus modos de escritura. La investigación está centrada en diferentes maneras de trabajar y generar una “estética de la performance”, para ello, he seguido un método mixto que subraya la relación entre teoría y práctica (mi propia práctica y la de otros artistas). Tal y como señalaba en la carta de navegación, hay en la forma del ensayo, una propuesta de resistencia en la manera en la que el texto está escrito. Propongo una escritura que va dirigida a una lectura interactiva.

11 MARTEL, Lucrecia. Notas recogidas durante su charla en HAU, dentro del marco: *Berlinale Talent Campus* en febrero del 2003.

12 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 132).

13 JORN, Asger. *Notes on the Formation of an Imaginist Bauhaus*, 1957. In B U R E A U O F P U B L I C S E C R E T S, <http://www.bopsecrets.org/SI/bauhaus.htm>

Lo que queremos? Queremos los mismos medios y posibilidades que ya están a disposición de la investigación científica [...] La investigación artística es idéntica a la “ciencia humana” [...] La transferencia directa de regalos artísticos es imposible; la adaptación artística tiene lugar a través de una serie de fases contradictorias: Choque - Imaginación - Imitación - Rechazo - Experimentación - Posesión. Ninguna de estas fases puede evitarse, [...] Nuestra conclusión práctica es la siguiente: Estamos abandonando todos los esfuerzos en la acción pedagógica y moviéndonos hacia la actividad experimental.

El pequeño Tesouro:

Las estrategias de desarrollo del concepto “entre medias” y de la interacción operan a través de la libre asociación de ideas, la cadena de pensamiento, el monólogo interior, los mapas mentales, el tren de pensamiento, la palabra pintura. La metáfora, la analogía, la comparación, las figuras retóricas, la frase, la figura, la condensación, el tropo, la metonimia, la figuración, la imagen. El reflejo, el eco, la realización, el vidrio, el espectáculo, la imitación, copiar, reflexionar, simular, representar, emular, el paralelismo, la afinidad, la correspondencia, la duplicación, la equivalencia, el fax, la imagen, la semejanza, el collage, el pastiche, la compilación, el patchwork, el popurrí, la colección, la apropiación. La constelación. La emotividad, la susceptibilidad o la impresionabilidad, la sensibilidad, el juego, el funcionamiento, la demostración, el entretenimiento. Golpear. La **Polifonía**⁹, el acorde, la mezcla, la concurrencia y la unidad.

37

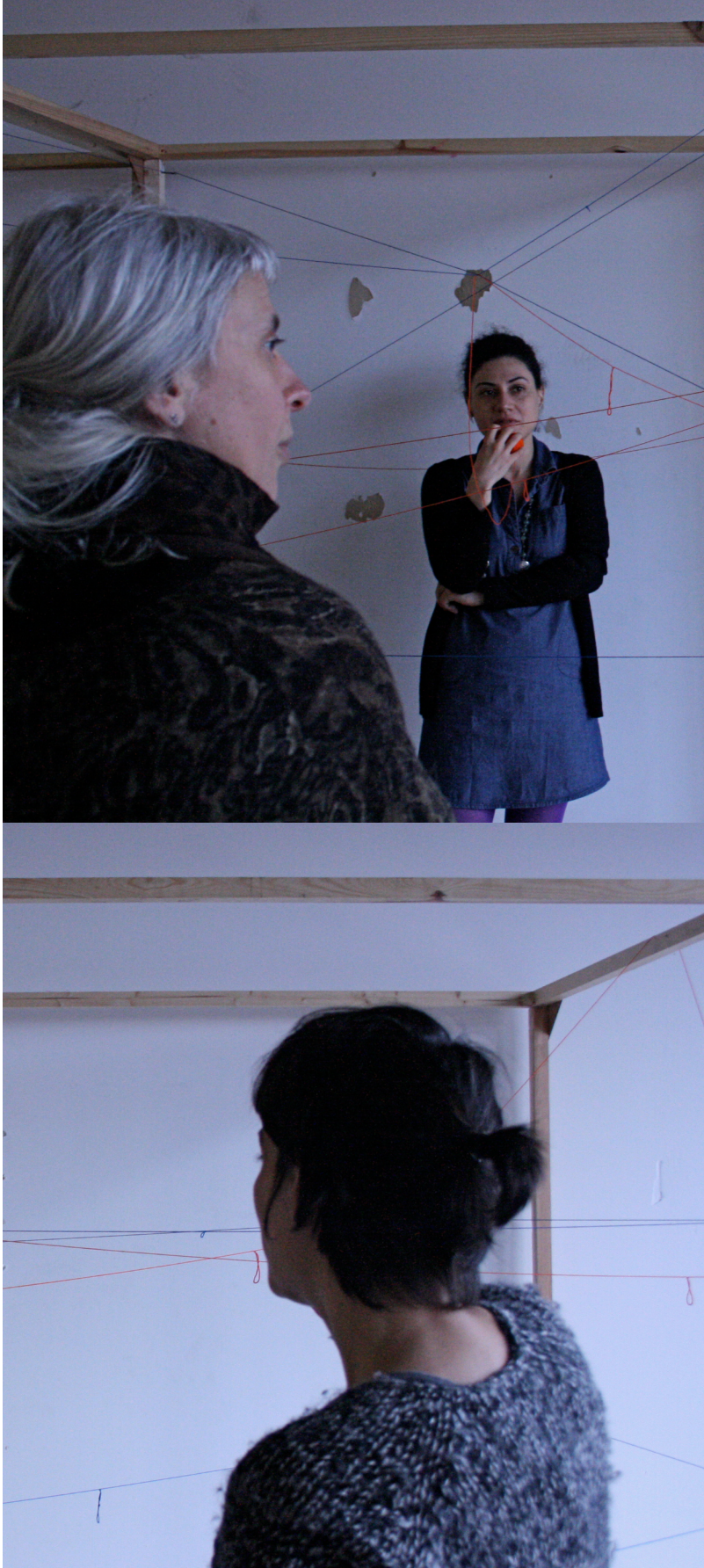
partitura), efectuada en a-pass y PAF en marzo-abril del 2014. La pieza es una partitura para una conferencia que va descomponiéndose a medida que se interpreta. Texto de Camila Aschner.

Todo comenzó en enero de este año cuando, en el marco de un taller, se nos asignó la tarea de convertir un diálogo sobre nuestros intereses investigativos y artísticos en una partitura. Una nube de moscas volando en círculos en el baño de una escuela de teatro le dio forma y movimiento a nuestro intercambio académico: Cecilia inmediatamente vio las moscas como puntos en una partitura efímera y absurda, mientras Camila las percibía como rastros de muerte y descomposición. El resultado es una partitura que se descompone a medida que es interpretada hasta el punto de hacer imposible su repetición. La pieza le da forma a lo inaprensible a través de evocaciones y rodeos literales y literarios, al tiempo que envuelve a la audiencia en un juego de poder que, una vez revelado, rompe la estructura misma de la partitura y genera un nuevo intercambio de palabras y movimiento.

9 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 468. LA POLIFONÍA EN ROLAND BARTHES. BLOQUE 3).

En cada capítulo hay una propuesta diferente de lectura. A veces es una lectura cruzada con otros materiales que vienen de mi práctica personal y que conectan con una aproximación más teórica; otras veces son referencias que abren otros capítulos, como palabras claves que sirven para abrir una especie de *hiperlink* dentro del propio texto. A veces es un uso particular del lenguaje que es propuesto como un itinerario de lectura. Estas son estrategias diferentes para ser usadas en combinación con diagramas, dibujos y fotografías. La naturaleza diversa de los materiales sirve para subrayar la cualidad fragmentaria del trabajo creativo y la forma de una “constelación” como propuesta de estructura. La forma en que la tesis ha sido escrita tiene que ver con la noción de investigación artística. Gran parte del desarrollo de esta tesis se ha producido mientras he estado trabajando en a-pass, que es un ambiente que desarrolla investigación en relación a la performance y la escenografía en un contexto internacional y que es tanto educacional como artístico. A-pass es un programa de postgrado sobre artes escénicas, localizado en Bruselas, cuyo currículo está basado en la investigación artística, la auto-organización y el intercambio comunitario entre estudiantes y tutores. Durante el último año y gracias a una beca concedida por la institución, a-pass ha sido el apoyo y el ambiente para la escritura de esta tesis. ¿Cuál es la necesidad y la importancia de llevar a cabo una investigación dentro del campo de las artes escénicas en el marco de una colectividad? Sin duda profundizar en los mecanismos de la creación y observarlos. La posibilidad de entrar en contacto con otras personas que se encuentran en una situación de búsqueda similar, produce un intercambio que genera nuevas vías y significados mediante un proceso de “contaminación” y la creación de un conocimiento colectivo. Una de las características de la investigación artística es la subjetividad y la imaginación. No de manera muy opuesta a los métodos de investigación científica, pero con diferentes medios y objetivos, el proceso incluye: imaginación, investigación, objetividad (y cierto grado de subjetividad también), análisis, creación, práctica y elaboración. La investigación artística es un proceso que inevitablemente se produce en la producción artística pero que se diferencia de ésta, en que su interés se centra en los procesos más que en el resultado. “Artistic practice as research would therefore be differentiated from artistic production based on a focus on

0.7. Desarrollo y metodología. Sobre la investigación artística.



the process”.¹⁴ En ese sentido, esta investigación conecta la idea de una investigación fenomenológica y trata de encontrar su voz en la niebla de muchos posibles caminos¹⁵. Este movimiento va hacia lo **todavía-no conocido** que se despliega en la escritura¹⁶. Siguiendo a Julian Klein, la cuestión no es QUÉ es una investigación artística sino CUÁNDO es artística una investigación. La investigación artística pide diversidad y apertura. Para mí, es la relación entre teoría y práctica el asunto clave en la investigación artística. Una teoría que surge directamente de la relación con la práctica. Este texto es un tejido creado con esas agujas. En esta introducción, explico el modo en que esta tesis ha sido escrita y recapitulo los temas y las estrategias que he usado para construirla. Las herramientas van desde la crítica más tradicional hacia estrategias más abiertas, intuitivas y de diferentes medios. En vez de “investigación” también podemos usar las palabras: “exploraciones”, “descubrimientos” o incluso derivas¹⁷. Tal y como Isabelle Stengers señala en su ensayo. *Introductory Notes On An Ecology Of Practice*¹⁸.

40

La demanda que ninguna práctica sea definida “como cualquier otra”, como ninguna especie es como cualquier otra. Aproximarse a una práctica significa entonces, aproximarse como diverge, esto es, sintiendo sus bordes, experimentando con las preguntas que los practicantes puedan considerar como relevantes, incluso si no son sus propias preguntas.

Así, este ensayo es un intento de buscar esa especificidad a través de los medios de la creación y en la búsqueda de una voz.

14 PÉREZ Royo, Victoria, José A. Sánchez y Cristina Blanco. *In-definitions: Research in performing arts*. Transcripción de una serie de conversaciones llevadas a cabo durante el mes de Noviembre de 2011. Texto incluido en la publicación: *Das Forschen aller Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Berlin: transcript, 2013.

La práctica artística como investigación estaría por tanto diferenciada de la producción artística por un cambio de foco al proceso.

15 BIPPUS, Elke. *Research In Art/ Research On Art. The Crossing Of Theory And Practice In Contemporary Art*.

La investigación en las artes no tiene que ver con la producción de un conocimiento verificable y positivista. Al contrario, se trata de la nueva producción de conocimiento.

16 KLEIN, Julian. *What's an artistic research?* Disponible en <http://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>. [última fecha de consulta: 15 Febrero 2015].

Investigación no significa no-saber, sino más bien: aún-por-saber y el deseo de conocimiento.

17 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 200).

18 STENGERS, Isabelle A. (Marzo 2005). *Introductory Notes On An Ecology Of Practice*. Cultural Studies Review, volumen 11, número 1.

Sobre la escritura fenomenológica.

15 de Febrero, 2013

Para empezar a escribir adentrándose en la media noche, escribir en el filo del día siguiente. Pero: ¿quién sabe cuándo empieza un minuto? No hay que parar esa es la premisa. Escribir sobre, pensar sobre. Tal vez debería ejercitar lo contrario: esa especie de silencio curador. El ritmo o más bien el sonido es lo que provoca esta conciencia de estar en la escritura, de estar escribiendo de ser ahí. En lo escrito más que en lo vivido. Me duele la espalda, pensar en la tesis, he calculado: cuatro páginas diarias Cecilia. Cuatro páginas diarias. El peso. El peso. El peso. Siempre se organiza el performer hacia donde lo miran. Un minuto.

Los diarios se relacionan con la estrategia de apertura. Ricardo Piglia, el escritor argentino, habla en una entrevista sobre la escritura de un diario.

(Piglia,2014)

“Creo que es el presente el que uno trata de captar en el diario. El presente es el tiempo de la pasión. [...] Uno pretende no perder nunca la sensación de estar en el presente. Un diario es el intento de estar siempre en el presente. Un diario se escribe siempre en presente, a diferencia de una novela que se escribe en pasado [...] La experiencia, la escritura está muy conectada con [...] el no saber propio, con la desorientación [...]”. La aceptación de esa humildad en la escritura, en la práctica”.¹⁰

10 En *Escribir, retener*. Sobre la exposición: *Ricardo Piglia – Eduardo Stupia. Fragmentos de un diario*. Círculo de Bellas Artes. Abril 2014. Consultado el 2 de Junio de 2014 en: <http://www.circulo-bellasartes.com/blog/escribir-retener/>



0.8. ¿Cómo definir interacción?

Hay una palabra para gente como tú. Esa palabra es audiencia.

Tim Etchells. *Certain Fragments*.

42

La idea de interacción me permite crear y desarrollar un marco para mi trabajo creativo y se ha convertido en una constante en mi práctica. Cuando hablo de interacción, lo hago en un sentido amplio. La participación de la audiencia no solamente comprende una respuesta abierta y “escenificada” por parte del público, sino también el conjunto de reacciones íntimas que la audiencia experimenta durante la representación. Esas reacciones contienen diferentes gestos y actividades. Se ordenan desde el conocimiento de una situación a emociones o reacciones más complejas, como respuestas organizadas que vienen de la propia propuesta. Una de las motivaciones que se encuentran tras este trabajo de investigación es un intento de sumergirme en los modos en los que la interacción se construye a sí misma y se desarrolla. Una investigación en cómo modifica los modelos tradicionales de transmisión-recepción en el campo de la performance, y cómo generar nuevos modos de creación colectiva y autoría. La idea interacción se relaciona -desde mi punto de vista- con la de intensidad. ¿Qué hace que alguien sea consciente? Intensidad (seducción / manipulación / fuerza / necesidad / ¿voluntad?)

Como una estrategia de presencia, ¿qué es, esta intensidad? “El poder transferido por unidad de superficie”. Algo que lo une a la idea de desarrollo, de crecimiento, de lo inesperado.

<p>?</p> <p>Open-close In between Phenomenol- ogy</p>	<p>Constellation Desire-path Textile Editing</p> <p>Perception Clairvoyant Observation Revelation</p>
<p>Intimacy Public Spectators Witnesses</p> <p>Relations Links Ethics Community</p>	<p>Distance Identification Miopia Disobedience</p> <p>Event(d)uality Mirror Reality Fiction</p>

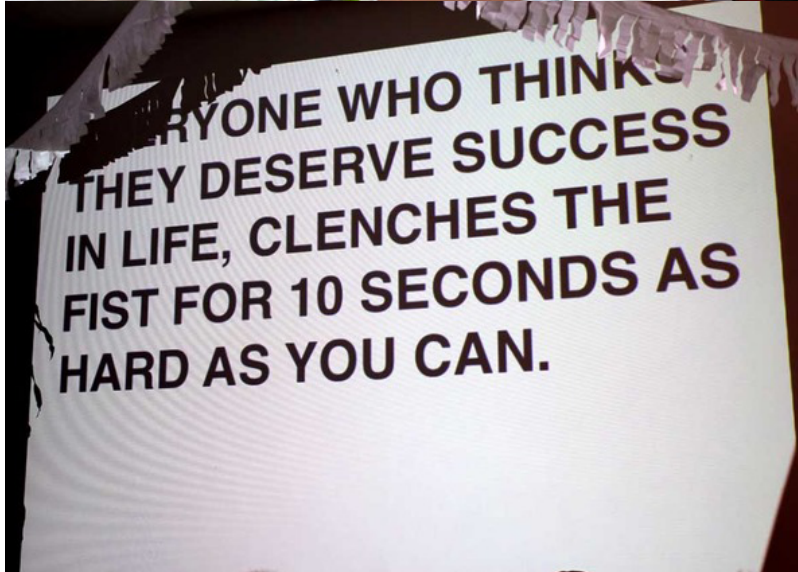
0.9. Dónde está mi deseo hacia la interacción? Objetivos

Mi interés por la interacción yace en la relación -ya descrita- entre la teoría y mi práctica. En mi trabajo desarrollado junto a Katrin Memmer, la mayoría de las veces es necesario cierto grado de comprensión de las posiciones de la audiencia y tal vez cierto grado de conocimiento sobre el público. La mayoría de las veces el trabajo tiene una dimensión íntima: ¿Qué tipo de grupo son? ¿Cuáles son las diferencias y sus puntos en común? ¿Cómo es el proceso de toma de decisiones? Cuando se trabaja con la interacción, lo que propongo es una revisión de la relación entre lo íntimo y lo público. Una reformulación de sus límites y un acercamiento a la construcción de otro tipo de escenarios y “otros espacios”. También apunto hacia una relación más sutil con la audiencia más allá de “juegos” y “estrategias” hacia una construcción de lo común.

44

En la performance, hay una dimensión física del “ser”, se comparte la presencia y una empatía que permite una posición crítica. Se produce también, un cuestionamiento de las capas intercambiables de la realidad y la ficción, que anhelan la posibilidad de un cambio, de algo que dura después de la actuación. Los trabajos escénicos que implican interacción juegan necesariamente, con el reconocimiento y el distanciamiento como el doble movimiento de la poesía. Utilizan los medios tecnológicos y funcionales a su disposición, pero sin olvidar la calidad física de la presencia en la performance, la voz y a veces el tacto. Hay un intento de buscar el individuo-en-cambio, el individuo-en-movimiento que somos todos. En la búsqueda de cumplir ese deseo, en el desarrollo de mi tesis voy a partir de tres imágenes con el fin de hablar de lo que significa la interacción para mí, de una manera más concreta. Estas tres imágenes me llevan, cada una de ellas, a un campo determinado en la investigación e “inaugurarán” cada uno de los tres bloques que componen la tesis. Incluso si estas imágenes nacieron como metáfora, su desarrollo es teórico y -las tres imágenes- nos guían a los conceptos principales de mi investigación, apoyan mi tesis y me ayudan a pensar de nuevo la interactividad desde diferentes puntos de vista que el mero análisis de diferentes piezas.

0.9. Dónde está mi deseo hacia la interacción? Objetivos





ABSURDO
ANO
ARTE
ARTISTA
ASISTENTES
AUDIENCIA
AUTORIDAD
BOCA
CAMINO
CELEBRACIÓN
CONTRATO
DENTRO
DIÁLOGO
DIARIO
DRAMATURGIA
ESCENOGRAFÍA
ESCRITURA
ESPECTADORES
ESPEJO
ESTRATEGIAS
FALSO
FANES
FICCION
FRAGMENTADO
FUERA
GROUPIES
HERRAMIENTAS
HUÉSPED
INDIVIDUAL
INSTRUCCIONES
INTELECTO
COLECTIVO
INTERACCIÓN
ÍNTIMO
IRONÍA
JUEGO
LECTOR
LECTORES
LECTURA EN
FRÍO
LIMINAL
MANIPULACIÓN
MANUAL DE
USUARIO
MARCO
MIRONES
MULTITUD
OBSERVADORES
OYENTES
PARTITURA
PATRONES
PERFORMANCE
PERFORMER
POLÍTICA
PRIVADO
PUB



PÚBLICO
PÚBLICO
REALIDAD
REGLAS
RESISTENCIA
ROL
SEXO
SPEED DATING
TESTIGOS
VERSIONES
VIGILANTES
VIOLENCIA

0.10 Desarrollo de la tesis

Las tres imágenes con las que trabajo como punto de partida para desarrollar mi tesis son:

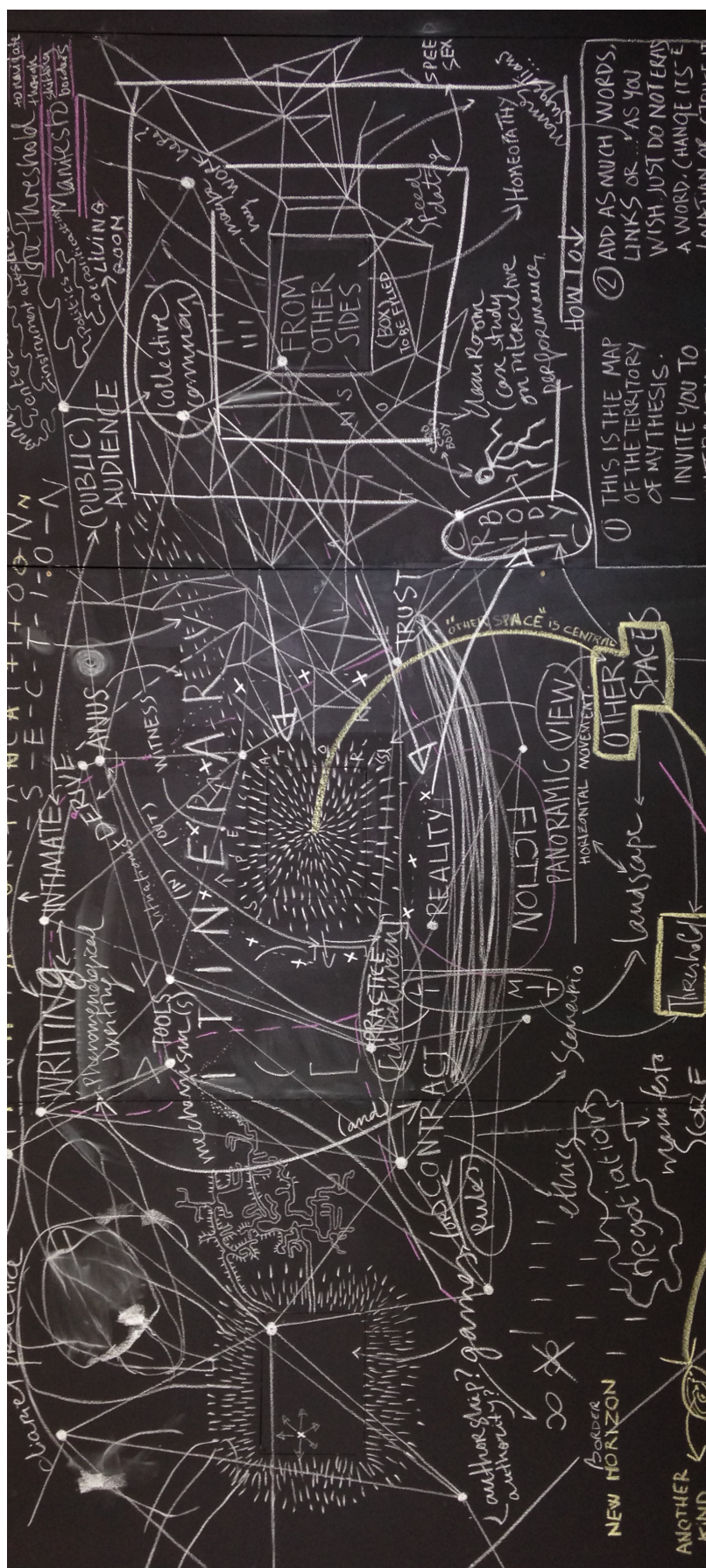
1. “Conectar los puntos”
2. El espectador y la distancia.
3. La carta.

Cada una de las imágenes se relaciona con un aspecto particular de la interacción en performance.

48

Primer bloque. Relaciono la interacción en performance con la primera imagen de “conectar los puntos”¹⁹. El concepto de interacción es, en este caso, el hecho de vincular puntos no numerados desde la posición de “todavía-no-saber”. La performance interactiva es la actividad de trazar esas líneas sin saber ni siquiera dónde van a terminar, pero también sin saber qué van a producir. Es un *parcour*, por eso en este bloque hablo de actuaciones que impliquen de cualquier manera, un itinerario: físico, narrativo, etc. Este bloque incluye dos capítulos: el primero trata con el mecanismo y dispositivos que hacen posible una interacción. Durante dos meses, estuve siguiendo el trabajo de Juan Domínguez, que sirve como ejemplo de estas estrategias y también de la relación entre la realidad y la ficción a través del recorrido propuesto por la performance. Existe también la existencia de una situación enmarcada que estimula las elecciones del público, sus decisiones, y sin duda, hay un interés en el proceso. En esa situación de *conectar los puntos*, de localización y “encauzamiento”, el segundo capítulo que se incluye en este bloque tiene que ver principalmente con las actuaciones de artistas que incluyen itinerarios como medio y concepto principal en sus actuaciones (Situacionistas, artistas y grupos conceptuales envueltos en performance). Este primer bloque se relaciona con mi interés en la búsqueda de la definición de la interacción y cómo se manifiesta, mediante la definición de la misma con los procesos

¹⁹ Hablo aquí de unos pasatiempos que consisten en sacar un dibujo a partir de unir unos puntos en la hoja.



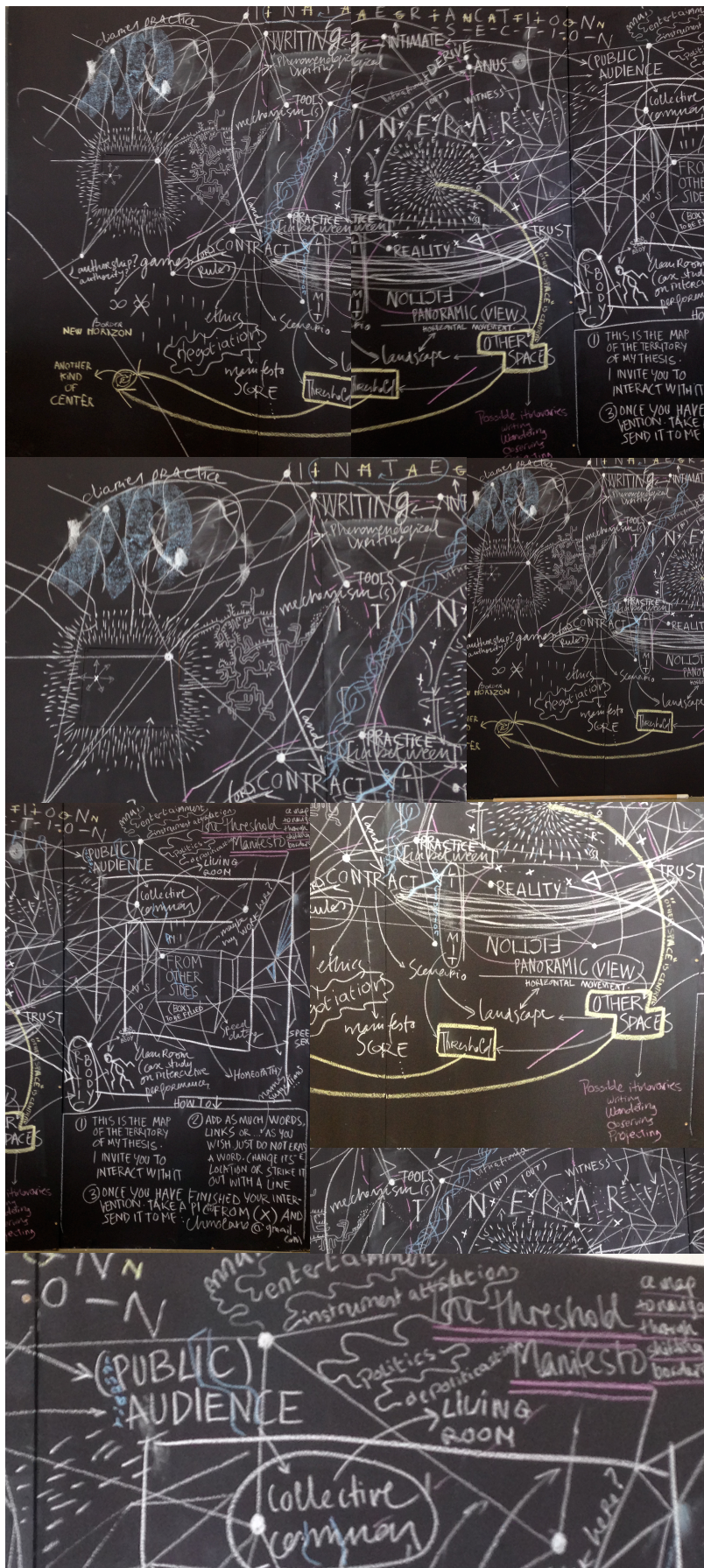
de “todavía-no-saber”. También profundiza en las formas en que se construye la propia interacción y se desarrolla a través de: itinerarios, dispositivos y mediante la creación de narrativas particulares.

El segundo bloque se define a partir de la actividad de la distancia y la contemplación de un proceso: la distancia del pintor, como resultado de la actividad física de la mirada atenta. Un cuerpo que tiene que ir hacia adelante y hacia atrás de lo que está viendo. El cuerpo del espectador atrapado en la calidad hipnótica del proceso y su calidad de “despliegue”. Este bloque trata especialmente sobre el espectador, como la figura central de nuestra investigación. El recorrido parte del sueño y de la idea de atravesar el espejo como si se tratara de la cuarta pared. La metáfora de la distancia se desarrolla en torno los dos vértices de la línea interactiva en función de la distancia con el espectador: los trabajos en diferido y las performances one-to-one y procesos de identificación extremos como las fanes y las groupies. El recorrido atraviesa el eje: Brecht/Artaud del espectador moderno y su relación con la idea de la distancia entre la identificación ritual de Artaud y efecto de distanciamiento brechtiano y se mueve hacia una crítica a la interactividad y el concepto de participación/interacción pensado a través de diferentes autores como Claire Bishop, Rancière o Brouillard.

50

Los Torreznos, Tim Etchells y el teatrophone y Marcel Proust serán algunos de los invitados especiales de este capítulo, mientras que los aplausos y los fanes serán algunos de los personajes secundarios.

El tercer bloque trata de una carta que “nunca llega a su destino”. Es una propuesta sobre la idea de ética y la forma en que se construye en un marco interactivo. La presencia de una ética del espectador y una interacción mediante la cual, interactividad no significa utilizar la audiencia con el fin de crear un viaje “divertido” o un espectáculo para otros miembros de la audiencia, sino crear el ambiente para que las cosas sucedan. Producir una comunidad en el marco de una determinada propuesta de tiempo y espacio compartido. Esto no quiere decir que la confrontación no se permita o que todo tenga que ser



fluido y “agradable” pero como en una relación BDSM²⁰, en performance interactiva se asume la existencia de un contrato. Si considero la obra de Anne Liv Young, por ejemplo. Hay una provocación abierta al público, pero al mismo tiempo, también se coloca a sí misma en una posición de cierta debilidad (por lo que no se aprovecha de su posición y hay conocimiento por parte del público de lo que trata la propuesta de Young, incluso si eso no logra evitar la confrontación).

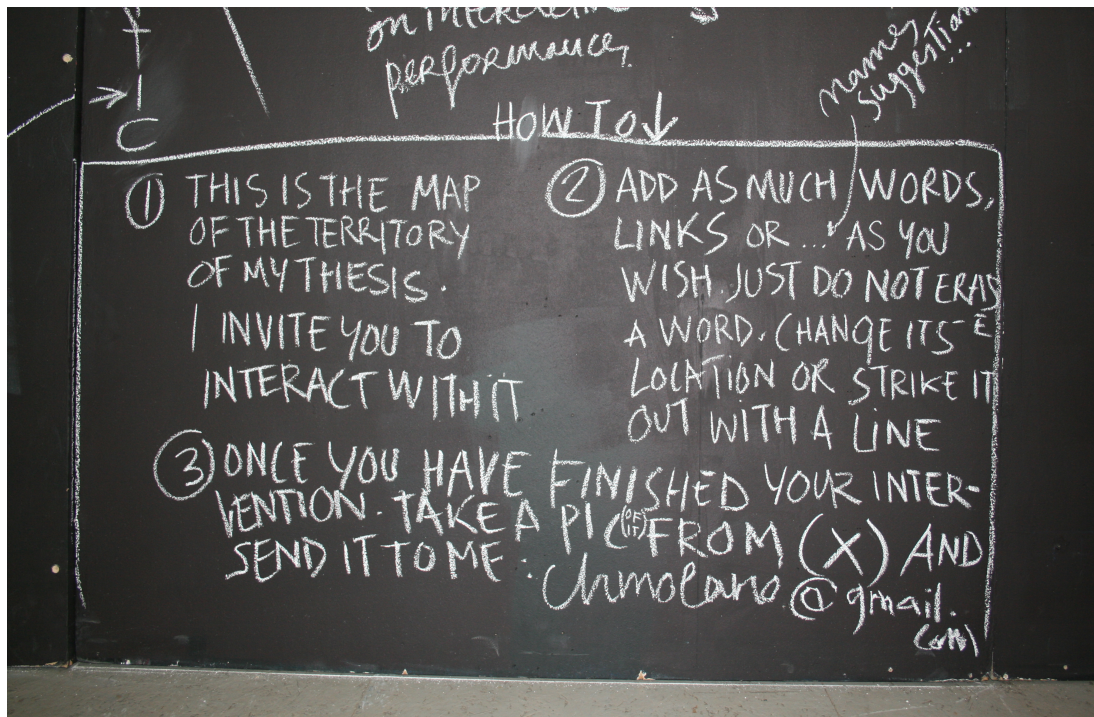
(Young, 2014).

I think it comes from studying dance and being taught to ignore the audience. They tell you to pretend like you are in a forest, but you're not in a forest, you are in a theatre, and most of the time you don't have very good lights, or very good sound, or very much money. Acknowledging what is really in the room was always a big part of what I was making when I was young. I was never making stuff where I was rolling on the floor frivolously. That thing “I'm here—you're here” has just become a lot more assertive and blatant with Sherry”. (Sherry is a character that keeps on coming back in her performances). [...] I have done so many “Sherry” shows. I don't prejudge. I let the audience come in, sometimes I have a very tight structure and sometimes a loose structure, and I just go with what feels right. It is great that people are so scared, because then I can make them unafraid. And they start to think, “Oh, this is great, she's amazing, she's nice,” so then in the next show I can terrify them again. What really matters for Sherry is paying close attention to my audiences. I think that a performance is effective if it challenges people and keeps them on their toes²¹.

20 BDSM, es el acrónimo de Bondage, Domination, Sadism y Masochism (Bondage, dominación, Sadismo y Masoquismo). Se usa para definir relaciones o prácticas que se encuentran dentro de ese contexto.

21 YOUNG, Anne Liv; EARNEST, Jarrett (February 2014). *In Conversation: ANN LIV YOUNG with Jarrett Earnest*. The Brooklyn Rail. Anne Liv Young es una de las figuras clave en espectáculos que envuelven interacción con el público. Comenzó su actividad en el año 2000.

Creo que viene de estudiar danza y ser enseñada a ignorar a la audiencia. Te dicen que finjas que estás en un bosque, pero no estás en un bosque, estás en un teatro, y la mayoría de las veces no tienen muy buenas luces o sonido muy bueno, o mucho dinero. Reconocer lo que hay realmente en la habitación ha sido siempre una gran parte de lo que he estado haciendo cuando era joven. Nunca he hecho cosas donde rodara en el suelo frívolamente. Esa cosa :“Estoy aquí, estás aquí” sólo se ha convertido en mucho más firme y descarado con Sherry “. (Sherry es un personaje que aparece recurrentemente en sus actuaciones). [...] He hecho tantas espectáculos “Sherry”. No juzgo. Dejo que el público



53



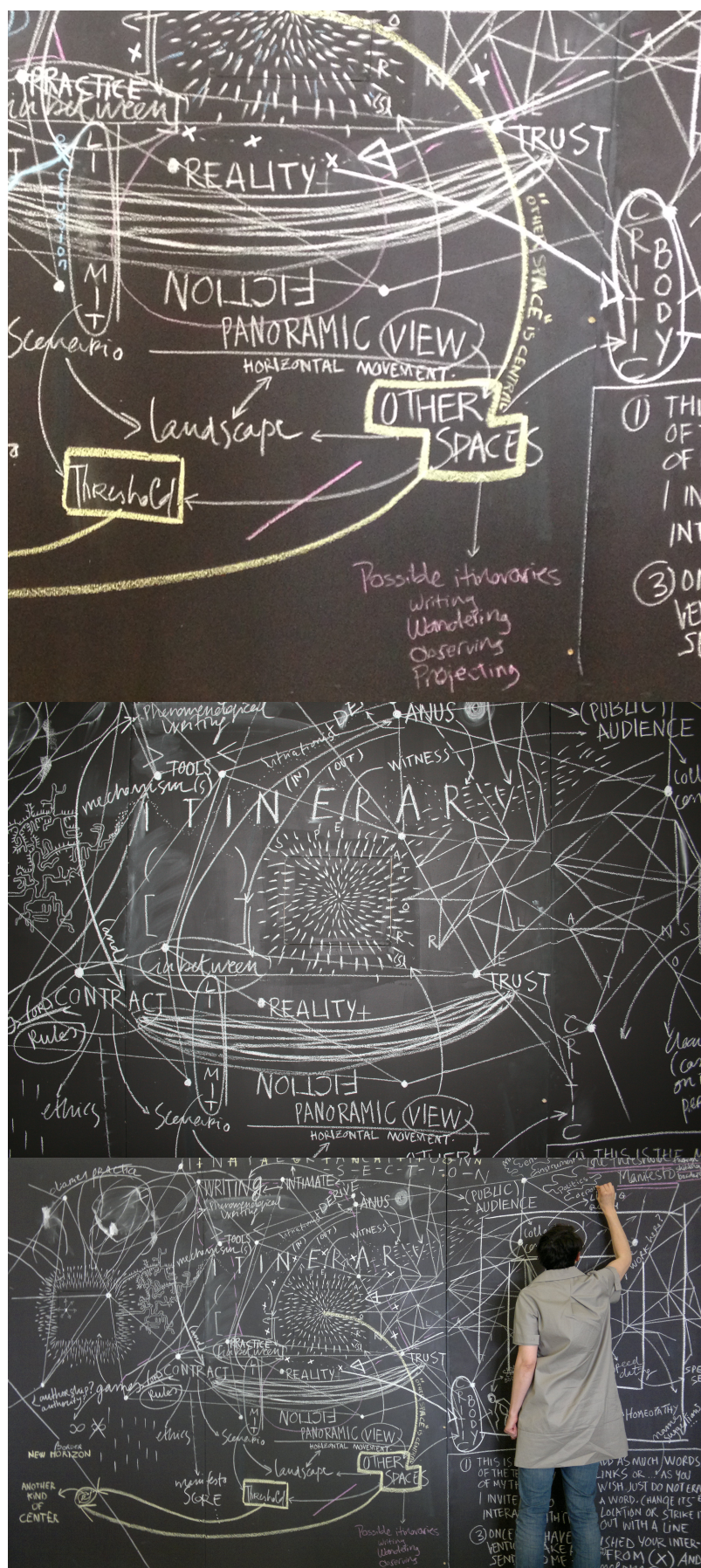
Fotografía del proceso de la representación gráfica de mi investigación en a-pass.
Detalle con las instrucciones de interacción. Abril 2014.
Fotografía: Camila Aschner

Los capítulos que se incluyen son: *Carta de una mujer desconocida*. Una carta en seis actos. Es una introducción al bloque. Acto I: Even(d)ualidad en performance. La dualidad artista-espectador y la posibilidad de la performance como un evento, como algo capaz de crear un cambio. El segundo acto es sobre la carta que siempre llega a su destino. ¿Cómo establecer los vínculos con ese destino, con esos destinatarios, que no son otros que el público, los lectores, los espectadores? Este “acto” reflexiona sobre dos muertes: la muerte del autor y de la muerte del espectador. También investiga los modos de construcción de la autoría colectiva en la performance interactiva y el papel del espectador como el personaje que pone fin a la pieza. Esta discusión genera una relación directa con la ética en el sentido de la política entre la relación espectador-intérprete y también sobre las formas en que esta colectividad es escenificada. La interactividad es la base en un intercambio, implica la construcción de una comunidad y produce conocimiento colectivo y una relación particular entre el ejercicio de la crítica y de la confianza. Como resultado, la pieza interactiva es un ejercicio sobre la autoría plural y común. El artista es entonces más un facilitador de un autor, una especie de “maestro ignorante”²² en el sentido de que encarna su propia ignorancia y su deseo junto con el público. Es por eso que la idea de itinerario, me parece de una gran importancia, porque, de hecho, se trata de un camino y lo que una performance interactiva propone es un “mapa” para ser leído y ser navegado. Acto III: Cuando Blancanieves se encuentra con Wendy: *Rage against the audience*²³, este capítulo parte del análisis de la relación con el público de dos artistas: Ann Liv Young y Angélica Liddell. La idea de “Hostipitalidad” chez Cixous, en performance. ¿Cómo establecemos esa idea de la hospitalidad dentro de nuestro marco y cómo es su desarrollo? ¿Cómo implicar al otro?

entre, a veces tengo una estructura muy apretada y a veces una estructura suelta, y sólo voy con lo que siento correcto [según el momento]. Está muy bien que la gente esté muy asustada, porque entonces puedo hacerles perder el miedo. Y comienzan a pensar, “Oh, esto es genial, ella es increíble, es agradable”, así en el próximo espectáculo, puedo aterrorizarlos de nuevo. Lo que realmente importa para Sherry es prestar mucha atención a su público. Creo que una actuación es eficaz si se desafía a la gente y los mantiene en estado de alerta.

22 RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach. Barcelona: Editorial Laertes, 2003.

23 Juego de palabras con la canción: *Rage against the machine*. (*Rabia contra el público*)



El tercer acto es sobre este tema y también: ¿cuándo la violencia o la agresividad juegan un papel capital? ¿qué tienen que ver con la conciencia y la obscenidad? Y por último: ¿cómo funciona la performance interactiva como herramienta para la crítica del espectador y la visita del sobrino de Rameau.

Acto IV: Está relacionado con las nociones de límites, el poder y el contrato. La idea del contrato es de la mayor importancia. Ya sea en la forma de un contrato “verbal” o escrito. Lo que el contrato simboliza precisamente, es el espacio de la libertad y el reconocimiento de una situación común. La ética tiene que ver con la existencia de este contrato y sus implicaciones. Con el reconocimiento del otro. (Simone Weil precisamente, habla del uso de la violencia como herramienta para la creación de un vacío en el otro).

Acto VI: Respuestas a Lars Eindiger. La última parte son unas conclusiones abiertas, que recogen y repasan cuál ha sido el recorrido de estas páginas. Están compuestas por una carta al actor alemán Lars Eidingen que encabeza el bloque. La carta contenía una serie de preguntas que nunca tuvieron respuestas por parte del actor interpelado.

Te invito, pues, querido lector, futuro de espectador de las vicisitudes y los avances de este texto a que me acompañes en este recorrido que aún se desconoce a sí mismo acerca de la interacción y su relación con los trabajos escénicos.

INTRODUCTION

Morelliana.

Si el volumen o el tono de la obra pueden llevar a creer que el autor intentó una suma, apresurarse a señalarle que está ante la tentativa contraria, la de una resta implacable.

Rayuela. Julio Cortázar.¹

* CORTÁZAR, Juio. *Hopscotch*.

Morellian

If the volume or the tone of a work can lead one to believe that the author is attempting a sum, hasten to point out to him he is face-to-face with the opposite attempt, that of an implacable subtraction.

DIRECTOR. ¡Teatro al aire libre! ¡Fuera! ¡Vamos! Teatro al aire libre.

¡Fuera de aquí!

(Salen los Caballos. Al Criado.)

Continúa. (Se sienta detrás de la mesa.)

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ¿Qué?

CRIADO. ¡El público!

DIRECTOR. Que pase.

El Público. Federico García Lorca¹

** GARCÍA LORCA, Federico. *The Public*.

DIRECTOR. Open air theatre only! Hup! Get out! Open air theatre only! Get out of here!

(The horses leave. To the Manservant)

Carry on. (He sits behind a table.)

MANSERVANT. Sir.

DIRECTOR. What is it?

MANSERVANT. The public is here.

DIRECTOR. Let them in.

Of the remain(s), after all, there are, always, overlapping each other, two functions.

The first assures, guards, assimilates, interiorizes, idealizes, relieves the fall [*chute*] into the monument. There the fall maintains, embalms, and mummifies itself, monumemorizes and names itself—falls (to the tomb(stone)) [*tombe*]. Therefore, but as a fall, it erects itself there.

•

Jacques Derrida. *Glas*.

Two unequal columns, they say distyle [*disent-ils*], each of which — envelop(e)(s) or sheath(es), incalculably reverses, turns inside out, replaces, remarks, overlaps [*recoupe*] the other.

The incalculable of *what remained* calculates itself, elaborates all the *coups* [strokes, blows, etc.], twists or scaffolds them in silence, you would wear yourself out even faster by counting them. Each little square is delimited, each column rises with an impassive self-sufficiency, and yet the element of contagion, the infinite circulation of general equivalence relates each sentence, each stump of writing (for example, “*je m’éc . . .*”) to each other, within each column and from one column to the other of *what remained* infinitely calculable.

0.2. Nautical chart: Notes on the navigation of and possible routes for this thesis.

This thesis sets out to reflect its topic of interaction structurally. The reading proposal is also interactive (can any reading exist that is not?). I have included this navigation chart as an aid to the comprehension of the structure of this thesis and the possible routes that you, reader, may select.

The thesis has been divided into two columns, one on each page. One suggestion is for them to be read simultaneously. The left column, written in black (this column) contains the theoretical development of the thesis. The right column, written in grey, is the “bin”, containing scraps or leftovers from the writing. It is the place where other materials have been housed due to their form: graphics, photographs and drawings, excerpts from diaries, conversations or written material taken from different places. In other cases, they have been put there because of their rhythm within the text; they need to be examined outside of the “official” discourse, but at the same time, through their close relationship to the theory that they accompany, they complete or contextualize the text.

There are various precedents for this type of organization. The quotes that came before this chart speak of a similar construction: Derrida’s columns in *Glas*, a piece of writing that I discovered after I had decided on this structure, and that came to me as a gift and confirmation. This had to be the form I would use. In addition to *Glas*, I used Julio Cortázar’s *Hopscotch*¹ together with his suggested reading and table of directions as a reference. And finally, another book by Derrida: *Counterpath*², written together with Catherine Malabou in 2004. In this book, each author’s discourse is also presented in two columns running parallel to each other. There are times when this structure has been modified, depending on the needs of the text. Certain words have been highlighted in the larger body of text, functioning as “anchors” on our journey to the left column. They are “detonator” words, instigating the appearance of new routes.

1 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Alfaguara, 2013.

2 DERRIDA, Jacques, MALABOU, Catherine. *Counterpath, travelling with Jacques Derrida*. 1ª Ed. California: Stanford University Press, 2004

0.2. Nautical chart: Notes on the navigation of and possible routes for this thesis.

Legend

I will now go back to the typographical rules used in the writing of this thesis.

Black column: (left) Theoretical development of the thesis.

Grey column: (right) the “bin”, digressions, images, different types of material.

X CROSS REFERENCES: APPEAR IN THE FOOTNOTES AND ARE USED TO TO REDIRECT THE READER TO ANOTHER PART OF THE DOCUMENT WHERE A SIMILAR IDEA IS DISCUSSED. MUCH LIKE A HYPERLINK.

x FOOTNOTES: expand on the indicated reference within the body of the text. Introduce the soundtrack for certain chapters, bibliographical references or details about the body of the text.

Titles and subtitles. Help to give structure to the discourse and to distinguish between parts.

63

Keywords: Most of the time they connect two words that appear in both columns simultaneously.

Captions: provide information about the author and the title of an image.

Pages in grey and “sans serif” font: interviews, conversations or theoretical developments ranging over double page and altering the two-column layout

0.3. Why to write this thesis?

In addition, there are suggestions for other possible reading itineraries, apart from the organization suggested above, which, however, do not exclude any possible readings that you, reader, may decide upon. In turn, a number of chapters are bilingual: this introduction and the conclusion have been written in both English and Spanish. The Spanish version comes first in this document, followed by the English version.

The proposed two-column structure enables the deployment of the text and its opening in a double movement of (de)contextualization and drift. The readings are multiplied with choice. In each possible route.

0.3. Why to write this thesis?

This thesis is the result of a need. A need is something that forces itself upon oneself and is related to desire and necessity. That need is twofold, in the way that this thesis is the process resulting both from the development of my practical work in the field of performance as well as a theoretical reflection generated by this work in combination with an analysis of the practices and ideas of other artists in the same environment³. This thesis therefore combines different materials that interweave with each other, thereby creating a **textile** that is the text.

I have been working in performance dealing with the idea of interaction for several years now, and through this work, the idea of research on a more theoretical level gradually emerged as a natural movement, as a continuation of the practice, to work on the themes occupying my daily practice. So this research is motivated by a search for and reflection on a particular language in performance and scenic and literary creation: the idea of interaction in performance and writing. A language is something one lives and speaks,

3 Specific and Singular. (...) two elements collide: a claim to specificity clashes with a claim to singularity. What does this mean? One aspect of the work claims to participate in a general paradigm, within a discourse that can be shared and which is manufactured according to certain criteria. (...) On the other hand, artistic research projects in many cases also lay claim to singularity. They create a certain artistic set up, which claims to be relatively unique and produces its own field of reference and logic. This provides it with a certain autonomy, in some cases an edge of resistance against dominant modes of knowledge production. (...) While specific methods generate a shared terrain of knowledge – which is consequently pervaded by power structures – singular methods follow their own logic.” In *Aesthetics of Resistance?: Artistic Research as Discipline and Conflict*/ Hito Steyerl

The weave

The **text** is a weave. The word “**text**” comes from the Latin “**textus**”, participle of the verb “**texere**”, which means “to weave”, “to plait”, “to intertwine”.

Textile is memory. A torn fabric is always a kind of nostalgia. There is a rare balance in the warp and weft, their infinite combinations and the kind of “**text**” these combinations produce. Situations are also fabrics, they speak of “social fabric” but not of “social tear”.

If writing is a fabric, it would be knitted. A cross stitch, purl stitch... but also felt (pure friction and electricity), sometimes made by giving a good beating like old linen, and at other times pure silk (It is necessary to establish grades and metres and above all, to know how to cut). In *The Fashion System* Barthes has this to say on the subject of fabric that “into the cut there is the thinking”.¹ (Barthes, 2003). Cut-structure and end-point. Cutting has never been my strong point, I’m more of a spinner and a knitter but not so confident when I have to wield scissors. Let’s just say my cut is always overlapping, it is more continuity than interval, more fuzzy than sharp and only understands affinities and desires.

1 BARTHES, Roland. *El Sistema de la moda*. Barcelona, Buenos Aires: Editorial Gustavo Gili, S. A, 2003. (p.18)

A seam, is what has been sewn, cut, which has been cut; because we have a structure that is at the level of matter and its transformations, not of its representations or its meanings.

which is used to communicate, making one grow and think. The idea of interaction in performance and writing works as a territory in the way it allows me to create and develop a creative framework. The hypotheses used as a starting point for this work and the conjectures, intuitions and “desire paths” that I have decided to outline are as follows:

1. To expand the concept of the interactive and to explore some of its peculiarities, beyond the definition of interaction. The purpose is therefore not to carry out a classification of interactivity but rather to use it as an interactive strategy that allows me to reflect on the relationships that occur between performer and spectator and between writer and reader. To go further into relationships of exchange that generate creative processes and to define some of their areas of activity around three key ideas: 1. The position of “not knowing”, and the idea of the itinerary in interactive performances. 2. Distance as a metaphor for the performer-spectator relationship as well as a reflection on the spectatorship and finally: 3. To investigate the ethics and the types of relationships generated in performances involving interaction.

66

And throughout the thesis, the theme works on the ways in which interaction both constructs itself and develops through the mirror of writing and the analysis of the concept through different strategies and examples.

2. To establish the links between interaction and its relationship with writing as a practice. Interaction calls for a specific type of writing and dramaturgy ranging from musical scores, contracts and dramatic devices to the creation of a particular text that comes together in the performance itself, and which does not precede it as anything more than a framework, but rather finds its specificity and richness in the development of the weave.

3. To explain how interaction modifies the traditional models of transmission-reception in the field of performance, and how new forms of collective creation and authorship can be generated.

4. To explain how practice provokes a movement in itself. There is a need for criticism that comes or emerges from a shift in my interest in more explicit work with audiences

0.3. Why to write this thesis?



in recent years (which I developed alongside Katrin Memmer⁴, and during which we produced a large number of performances for a single person, proposals tailored to small groups and performances that took place in different spaces) towards an interest in perception, narration and the intimate in relation to the communal.

Thus intimacy, fragility, participation, observation, complicity, individuality, the collective, relationships and the body are keywords for the process.

0.4. Work methodology. Definition of (my) methodology.

My methodology is aquatic. The idea of water as a flexible and liquid element as described by Ponge could be a starting point for the description of my methodology. Borrowing the idea of water as a metaphor from Francis Ponge's, *Le Parti pris des choses*⁵ its characteristics applied to my methodology would be:

- Clarity: definition of precise focal points of research to introduce a necessary "derive" within each focus.
- Liquidity: as adaptation and rejection of a fixed form in order to find the precise shape of things. In relation to my practical work, each project brings with it its own form and signifies and defines itself accordingly.
- Permeability: as porosity and connectivity. Permeability in a collaborative sense.

4 Katrin Memmer is an artist, coreographer and German actress. Katrin studied Intercultural Performance Art at the Hoogeschool voor de Kunsten in Utrecht (NL). She continued her studies in dance through various short courses in the Netherlands and Germany and then graduated with a BA in Performing Art from the Metropolitan University (GB). Her interest is in the area of interactive performance. She always had a strong interest in communication, touch and the sexual/sensual dimension of human interaction.

5 PONGE, Francis. *La soñadora materia: tomar partido por las cosas. La rabia de la expresión*. La fábrica del prado. Madrid: Galaxia-Gutenberg, 2006. (p.96)

"(El agua) Es luminosa y brillante, sin forma y fresca, pasivo, pero obstinada en su único vicio: la gravedad. Dispone de medios extraordinarios para satisfacer ese vicio-torsión, atraviesa, erosiona, se infiltra. Este vicio trabaja desde dentro, así: el agua se derrumba todo el tiempo, constantemente sacrifica toda forma, sólo tiende a humillarse, se aplanan en el suelo, como un cadáver, como los monjes de ciertas órdenes. (...) Líquido, por definición, es lo que elige obedecer gravedad en lugar de mantener su forma, que rechaza toda forma para obedecer a la gravedad."

0.4. Work methodology. Definition of (my) methodology.



0.5. The research structure.

I have always liked collaborating with other artists and finding common ways permitting mutual enrichment. I believe that collaborative work is at the very basis of stage and theatrical work.

- Mingling: on the one hand, at the formal level, my work combines different media such as drawing, video and scenography, making up an interdisciplinary “corpus” of work. And on the other hand, different themes also melt into a whole: crossroads, threads, traces and itineraries live alongside strategies in audience participation.
- Adaptation: as a flexible criteria for working, while maintaining originality.

In this way, work evolves through practice in combination with theory. Research is organized around the main topic of interest: interaction, and consists of readings and re-readings of literary works, performance as well as art and cinema as the most important references in the search for threads and pathways connecting to my own work and that of other artists.

70

0.5. The research structure.

The writing of this thesis also attempts to be a metaphor for interaction. It is asking you, the reader, to choose a reading itinerary and a practice. It allows you to make decisions and to choose. But at some point the writing itself had to decide upon its own metaphor. One is that of a modular structure: modular structures allow a high degree of freedom in building new structures, they tend towards the infinite but often lack interconnections. The metaphor of the fabric, of the textile, also appears throughout the text. On occasions, it really does work as a textile, mainly through the manner of its construction, because the text is woven at the same time as the thought. It is a direction and the process itself gives material for the writing.

The shape of it: metaphor is a hidden animal.

The **metaphor** is biting at the margins of writing. More a matter of erosion more than a precise movement. Again it is related with mist and other phenomena of uncertainty. However, a **metaphor** does not need to be defined, but rather experienced. As soon as we try to define it, loses strength and fades away. It is in the practice where it is present, but it is also important to be aware of the dangers of a prolonged unconscious use. What is known a **dead metaphor**² is precisely that: a wasted **metaphor** emptied of meaning and strength, its ability to “translate”. **Metaphor** comes from the Greek meta (out or beyond) and pherein (to move).

71

Writing about writing. But be aware of the meta-discourses, Cecilia. We fear deadlocks, endless games of duplication. We feel threatened by the “infinite quotidian” as a labyrinth. Meta-languages are dangerous, we could easily fall into one, like Alice into the rabbit hole.

2 It is that metaphor of which the speaker is unaware, because it has come to lose the use of imaginary reference. A *dead metaphor* is a metaphor that has lost its original image of its meaning due to extensive popular repetitive use. Because *dead metaphors* have a conventional meaning that differs from the original, may be understood without knowing before its connotation.

(Rancière, 2004)

“Collage in the most general sense of the term, is the principle of a “third” aesthetic politics. [...] Collage can be carried out as a pure encounter of heterogeneities testifying wholesale to the incompatibility of two worlds. It is the surrealist encounter of an umbrella and a sewing machine, showing the absolute power of desire and dreams against the reality of the everyday world, by using its objects. Conversely, collage can be seen as evidence of the hidden link between two apparently opposed worlds. [...] but the politics of collage finds its balancing point where it can combine the two relations and play on the line of indiscernibility between the force of readability of sense and the force of strangeness of nonsense[...] Collage plays on the shock of heterogeneous or contradictory elements”⁶

Collage is not a quality but a structural sign. One of the reasons for choosing “collage” as a metaphor for the text is also the fact that I have combined different materials. As in a real collage - the text is made up from an assemblage of different materials creating a new whole. It also relates to creation in interactive performance when a new common creation comes out of the individualities.

72

But if I have to choose a single **metaphor**, it would be that of constellations, because they resemble “connect the dots” as a conventional association that reflects a particular feeling about the research, and because, for me, they link up with the other concepts: it relates to lines and drawing: since each constellation is also a trajectory. In fact constellations are mainly trajectories, and in this sense, it also works as a kind of textile, weaving subtle combinations between the different materials. It also works as a collage sometimes.

⁶ *PROBLEMS and transformations in critical art*, In *Malaise dans l'esthétique*. Jacques Rancière Paris: Editions Galilée, 20004. In *Participation*. Translated by Claire Bsihop, assisted by Pablo Lafuente, 2006.

Passagen Gespräche

In May 2014, I attended a conference by Hélène Cixous in Berlin³. At the first question the editor asks her why she had once said that the Berlin wall was a metaphor for destruction. Cixous – sporting an oriental hat like a big fez, elegant hands that don't stop fluttering during the whole conference, lively eyes and a beautiful smile- corrects him: it is not a metaphor but an image. And then explains how the hole is only possible if there is a wall. If there is no wall, the existence of a hole is impossible.

And it is in this way that the idea of deconstruction works for her, as a hole in the wall of logic. Cixous explains how the idea of disorder makes possible for something to happen that otherwise would not have happened. Deconstruction for Cixous is an opening to the stranger inside us all. It makes possible the impossible and it is a strategy to destroy phallogocentrism. It is the author who runs after the text, “my first text arrived on the gallop” says Cixous. For her, theatre writing comes from love for the audience and the sheer joy of creation. There is no performance without an audience. Writing for performance should be modified in order to make the audience participate in it.

(Cixous, 2014).

The pleasure in writing is to bring towards me the most alien to myself. It is to give myself the place of the stranger. The “I” of the text is spread out among the characters. The characters may dare to approach the author, but the author provides them with words. To write is always to love, to evoke... but one also has to accept that writing is always a failure. It's as if one were “capturing God in a sentence”.

3 Conference hosted in the cycle: “Passagen Gespräche” with Peter Engelmänn (Editor de Cixous en Alemania) and Hélène Cixous at HAU1, 29th April 2014.

0.6. On writing. An introduction to the way this text is constructed.

“La escritura es, en mi, paso, entrada, salida, la estancia en el otro lo que soy y no soy, pero que siento que pasa, que me hace vivir -que me lleva, me molesta, me molesta, ¿quién?. (...)

Necesitamos estos residuos. Escribir, en la medida en que rompe el valor de cambio que mantiene la palabra en su carril, siempre da a la sobreabundancia, a lo inútil su lado salvaje”.

Hélène Cixous.⁷

“The challenge raised by the ontological claims of performance for writing is to re-mark again the performative possibilities of writing itself. The act of writing toward disappearance, rather than the act of writing toward preservation, must remember that the after-effect of disappearance is the experience of subjectivity itself.”

Peggy Phelan.⁸

74

However, writing is necessary, in fact it is the best tool to talk about writing. But: why talk about writing in a thesis on audience interaction? What necessity is there? It is necessary for me to talk about writing because writing is the fundamental medium through which this thesis is created. The way it is fed will shape the form of its communication.

It is necessary to talk about writing because the challenge consists both in the need for the re-appropriation of speech and because the relationship between performer and audience is based on writing, either in the form of a score, a contract or a screenplay, for instance..The nature of this thesis is also an experiment in writing itself, an attempt to find one's own voice.

7 CIXOUS, Hélène. *La rire de la meduse*. Paris: Éditions Galilée, 2010.

Writing is, in my, passage, entry, exit, stay on the other that I am and am not, but that I feel passing by, that makes me live -that takes me, bothers me, upsets me, who?.[...] We need these wastes. Writing, as far as it breaks the exchange value that keeps the word in its rail, always gives to the superabundance, to the useless its wild side”.

8 PHELAN, Peggy, *Unmarked: The politics of performance. Chapter one: The ontology of performance: representation without reproduction*. London, New York: Routledge, 1993. (p.148)

The “in-between”:

Correspondence with Lilia Mestre.

I will now return to a conversation that Lilia Mestre⁴ and I started within the framework of the “Score Generator”. The “Score Generator” was a discursive tool that turned into a publication⁵. The tool was used over the course of two months – from January to April 2014. The purpose of the “Score Generator” was to organise thoughts, to delve into the different ways of relating in the research of the members of a pass and to establish a conceptual framework for the enrichment and development of the participants’ theses.

Lilia to Cecilia

75

20th january 2014

Lilia: In last week’s “score generator workshop”, after the exercise of describing an object or surface by its characteristics and associations, you spoke to me about Francis Ponge and the book: *Le parti pris des choses* (*The Nature of Things*). Because I’m very interested in the relationships we establish with ‘things’, I carried out an online search for Ponge and got to his idea of *objeu* in wikipedia: “The *objeu* is the act of pointedly choosing language or subject matter for its double meanings, hidden connections, and sensory effects on the reader”. I then had to think then about your double focus presentation during the opening week and would like to ask you:

1. to elaborate on the place ‘in between’ these strategies propose.
2. And how you think they operate.

4 Lilia Mestre is a Portuguese performing artist living and working in Brussels. In her work she uses choreographic tools to research the social body. She gives special attention to the agency of all things and has been working in assemblages, scores and inter-subjective set ups. Since 2006 she is dramaturge and coordinator for Bains Connective Art Laboratory in Brussels. Currently she is program co-coordinator at a.pass (advanced performance and scenography studies in Brussels).

5 *WRITING Scores: Scores in progress*. Editing: Lilia Mestre and Elke Van Campenhout. Bruselas: a.pass, 2014.

Hélène Cixous. I invoke the discovering every author provokes in us for different reasons. As soon as Hélène Cixous appeared to me, she embodied the validation of a way of writing in which I recognized myself. The idea is to write a theoretical text in which writing is not subjected to rigid norms beyond those of grammar and sense.

In the theoretical text, intimate experience and observation are intertwined. Doubt and search go hand in hand. According to this understanding, writing is a path, and the structure that the author establishes is not that of an layer superimposed upon the text to which the text is then indebted. It does not constrain or oblige. It is not an authority to which the words submit. Structure in Cixous is not an edge or a diagram, but flux and movement. This type of writing embodies the triumph and necessity of the rhizome. Writing is flesh, breath, thoughts and shape. A structure that answers to the texture of the words, their associations and their rhythm, more than a unifying purpose of minds and ways of thinking. Cixous' writing is a constant recognition of what is unique and multiple. A structure that comes from content and that turns into intimate shape, indissoluble and not the schematic and efficient violence of the discourse.

76

In *La Rire De La Meduse*, Hélène Cixous underlines the characteristics of what she calls “feminine writing” in relation to whether anyone understands the very concept of “feminine”. What she underlines is: body, unconscious, desire and rejection for masculine ways of thinking and structures and the importance of writing as resistance. «L'écriture comme résistance».

In 1987, at a conference⁹, Deleuze says:

[...] That is the act of resistance.[...] it seems that the act of resistance is twofold: it is human and it is also the act of art. Just the act of resistance resists death, whether in the form of artwork, whether in the form of a struggle of men. And what is the relationship between the struggle of men and the work of art? Closer and for me the most mysterious relationship. Exactly what Paul Klee meant when he said: “You know, the people are lacking” (“le peuple manque”) The people are missing, they lack and at the same time they don't. [...] This means

9 DELEUZE, Gilles. Conference at *Femis* May 15th 1987.

0.6. On writing. An introduction to the way this text is constructed.

Three answers and a small thesaurus for Lilia's questions.

Answer one:

What these strategies propose as a place “in **between**” I think are ambiguity and confusion as tools, blurriness as a “shape” and free association, as content organization. There is an intention for non-deliberated knowledge that arises at the edges of narration. Knowledge is unpredictable. It is not controlled or intentional. What is not sought but found. What it is personal and intimate. Threshold. Border. Tangential. Indirect. These strategies produce: confusion, recognition, humour, creating hidden connections through the use of metaphors, symbols and parallelism.

Answer two:

77

I am particularly interested in the concept “In **between**”, because I think it has to do a lot with my work and structures. January the 6th, I wrote in my notebook: “The space in **between** things is where you have to work on”. Someone might have said this sentence, “in **between**” the conversation on the third floor during the opening week. Nine days later, on January 15th I received an email from a friend that goes:

Did you know, liebe Cecilia, that when you touch something, someone... you never actually really touch. There is always an infinitively small gap **between** you and the other. The sensation of touch comes from a electro-magnetic field **between** the elements. So we can't actually touch anything or anyone. Anyway...

This email conversation reminds me of something I wrote some time ago: “The gap **between** bodies is the space where they touch (each other)”.

that (not clear and never will be) this fundamental affinity between the work of art and a people that does not yet exist.

Art/Writing as resistance. The act of creation is expressed through the need for creation. It seems obvious but it is not: a creator needs to write, to paint... There is no art without that need and that desire. In Deleuze: to create is to resist, and these should not be seen as independent individual acts but rather mechanisms for the collective. This follows Whitehead's idea of creation and freedom. Creativity would also be a result of relations and their valuation and reaction. The pair creativity/freedom is the absolute principle of existence. So somehow it is parallel to Deleuze's idea of creation as something that defeats death. Our degree of creativity/freedom does not respond to deterministic laws or rules and it keeps its unpredictable nature. Should it not be the same for writing?

78

My intention is to construct a text with plural meanings and scattered themes, whose differences engender meaning. What effect does this have on the reader? It works in a precise and intimate manner with the reader. It allows the reader to finish the text, to complete it, to appropriate it. It is an intimate text, but at the same time, it works with theoretical questions. Both moments are complementary. From the moment that text can have different levels and shapes, it has the incredible capacity of a transvestite to embody different genres, each of them a possible body. It is versatile and precise at the same time. Even if, paradoxically, it can be confused at a formal level. In the attempt to organize the flow of thoughts, **phenomenological writing** has been used in this thesis as a composition technique for this research. The objective of Phenomenology is to obtain a deeper understanding of nature or the significance of everyday experiences.

(Van Manen, 2007).

[Phenomenology] does not offer us the possibility of effective theory with which we can explain and control the world, but rather it offers us the possibility of plausible insights that bring us in more direct contact with the world.¹⁰

10 MANNEN, Van. *Thinking, Seeing, Listening and Writing Phenomenologically: A Guide to Protocol in Phenomenological Research Experiments*. 2007. [última fecha de consulta: 5 Febrero 2015]. <Disponible en: <<http://www.maxvanmanen.com/files/2011/04/2007-Phenomenology-of-Practice.pdf>>

0.6. On writing. An introduction to the way this text is constructed.

So in its first meaning: in **between** would be a place of emptiness. Gap. Silence. The blank space that actually articulates and makes communication possible. In **between**, could mean either the space of confusion or the space of silence.

Answer three:

The relationship **between** and around. Interior/exterior.

Around the language around performance, around ... is a key word since one of the things I work with (the public) is somehow “around” and “in **between**”. The strategy of presenting this double, triple or “n” speech⁶ aimed to be faithful to the shape of my own thinking. Multiplicity and several directions simultaneously. That’s also the way I worked in the score with Camila Aschner, the score said:

We went to the toilet together. Inside, there were these flies flying around... someone had left an apple in the bin there last week and there had it stayed. C was thinking of death and decomposition. C thought of dots in a score. An ephemeral and absurd score. With neither traces nor possibility of being played again, but rather a score for its own decomposition while being played. The idea of “around” came as a logical consequence of the observation of the flight of those flies...⁷

6 I mean a performative lecture on interaction presented in the context of a·pass in January 2104. Interestingly, this is also the performative strategy I am using in the writing of this thesis.

7 Text of presentation of the piece “Flies in a score”, held in a ·pass and PAF in March-April 2014. The piece is a score for a conference that will decompose as it plays. Text Camila Aschner.

It started in January this year when, as part of a workshop, we were assigned the task of converting a dialogue about our research and artistic interests in a score. A cloud of flies circling in the bathroom of a theatre school gave shape and movement to our academic exchange: Cecilia immediately saw the flies as points in an ephemeral and absurd score, while Camila perceived traces of death and decay. The result is a score that decomposes as it is played, to the point of making it impossible to repeat. The piece gives way to the elusive through evocations and literal

0.6. On writing. An introduction to the way this text is constructed.

Van Manen underlines a number of principal points in research and **phenomenological writing**. Phenomenology adheres to the practical discipline of openness. The kind of questions asked in phenomenological investigations ought to be open and continue to keep the questioning process open. To open up research means to be ready for things (phenomena) to happen and to be ready to see them. This reminds me of an Argentinian director, Lucrecia Martel, who once said that to choose the script, to prepare the technical and human resources... all those mechanics of a film, is like putting together and organizing all the elements we know, in order to make it possible for something to happen that we do not yet know. Are we only able to create the scenario for things to happen and organize themselves? To what extent do we “decide” consciously in our work?

0.7. Development and methodology. On artistic research

80

Art without research is lacking an essential foundation, as this is the case for science

What's an artistic research? Julian Klein.

Hay que dar la conferencia que uno no se sabe, y hay que procurar no sabérsela al terminar.

Cuanto menos sepamos, más alta podremos llevar la cabeza al sentarnos ante la audiencia.

Valcárcel Medina

My work at the moment is artistic research into the field of interaction between audience and performer and the different ways of writing on this. The research focusses on different ways of working and the generation of an “aesthetics of performance”. In order to do so, I have followed a mixed method that underlines the relationship between theory and practice (my own practice and that of other artists).

0.6. On writing. An introduction to the way this text is constructed.

Around language, around performance, around, it is a key word since one of the things I pretend to work with, it is somehow “around” and “in **between**”: the audience.

The small thesaurus:

The developmental strategies of the concept “in-**between**” and interaction operate through the free association of ideas, the chain of thought, the inner monologue, mental maps, the train of thought, word painting. Metaphor, analogy, comparison, rhetorical figures, phrase, figure, condensation, trope, metonymy, imagination, image. Reflection, echo, realization, shards, performance, imitate, copy, reflect, simulate, represent, emulate, parallelism, affinity, correspondence, duplication, equivalence, fax, image, similarity. Collage, pastiche, compilation, potpourri, collection, reappropriation. Constellation. Emotivity, susceptibility, impressionability, sensitivity. Playing games, operation, demonstration, entertainment, hitting. Polyphony, chord, mix, coincidence, unity.

81

and literary *rodeos*, while enveloping the audience in a power play that, once revealed, breaks the structure of the score and generates a new exchange of words and movement.

As I have pointed out with reference to the nautical chart, there is in the very shape of the essay, a proposal of resistance in the way the text is built and in the writing itself. I propose a writing that moves towards an interactive reading.

In each chapter there is a different proposal for reading. Sometimes it is a cross-reading with other materials that come from my personal practice and connect to a more theoretical approach; sometimes there are references that open up other chapters, such as keywords that open up a hyperlink within the text. Sometimes it will be a particular use of language or a proposed reading itinerary. These different strategies are used in combination with diagrams, drawings, photographs and an appendix with some video material. The different nature of the materials underlines the fragmented quality of the creative work and the shape of a “constellation” as a proposal of structure.

The way this thesis is strongly related to the notion of artistic research. A large part of the development of the thesis came about while I was working at a-pass, in an environment where research is developed into performance and scenography in an international context, with an educational and artistic purpose.

A-pass is a postgraduate programme in scenography, located in Brussels. Its curriculum is based on artistic research, self-organization and communal exchange between students and mentors. In the final year, and thanks to a grant awarded by the institution, a-pass provided me with the support and environment that helped bring the writing of this thesis into being.

What is the necessity and importance of carrying out research in the field of scenography within a community framework? Without a doubt, it is to delve into and observe the mechanisms of creation. The possibility of coming into contact with other people who are on a similar path of discovery produces an exchange that can generate new pathways and meanings through a process of “contamination”, as well as the creation of a body of collective knowledge.

On phenomenological writing.

15th February 2013.

To start writing well into midnight, to write until the edge of the following day. But who knows when a minute starts? One doesn't need to stop. That is the premise. To write about, to think about. Perhaps I should practice the opposite: that kind of healing silence. It's the rhythm, or, rather, the sound, what provokes this consciousness of being in writing, of writing about being there. In what is written more than in what is experienced. My back hurts, and thinking about this thesis, I have calculated: four pages a day, Cecilia. Weight. Weight. Weight. The performer always creates herself where she is being watched. One minute.

83

Diaries are always related to the strategy of opening. Ricardo Piglia, the Argentinian director, talks about the writing of a diary in an interview.

(Piglia, 2014)

I think one tries to capture the present in a diary. The present is the passionate tense. [...] It is an attempt to never lose the sensation of living in the present. A diary is the intention to forever live in the present. One always writes a diary in the present tense, unlike a novel, where one writes in the past tense [...] The experience, the writing, is very connected to [...] not knowing itself, to disorientation [...] The acceptance of this humility in writing, in practice.⁸

8 *Escribir, retener*. On the exhibition: *Ricardo Piglia – Eduardo Stupía. Fragmentos de un diario*. Círculo de Bellas Artes. April 2014. Accessed on June the 2nd 2014 at: <http://www.circulobellasartes.com/blog/escribir-retener/>

One of the characteristics of artistic research is subjectivity and imagination. Not in a way that contrasts strongly with the methods of scientific research, but using different means and objectives, the process includes: imagination, research, objectivity (as well as a certain degree of subjectivity, analysis, creation, practice and elaboration. Artistic research is a process that inevitably comes together with artistic production, but differing from the latter in that its interest is focused on the processes rather than the result. “Artistic practice as research would therefore be differentiated from artistic production based on a focus on the process”.¹¹ In that sense, this research links up with the idea of phenomenological research and attempts to find its voice in the fog of many possible roads¹².

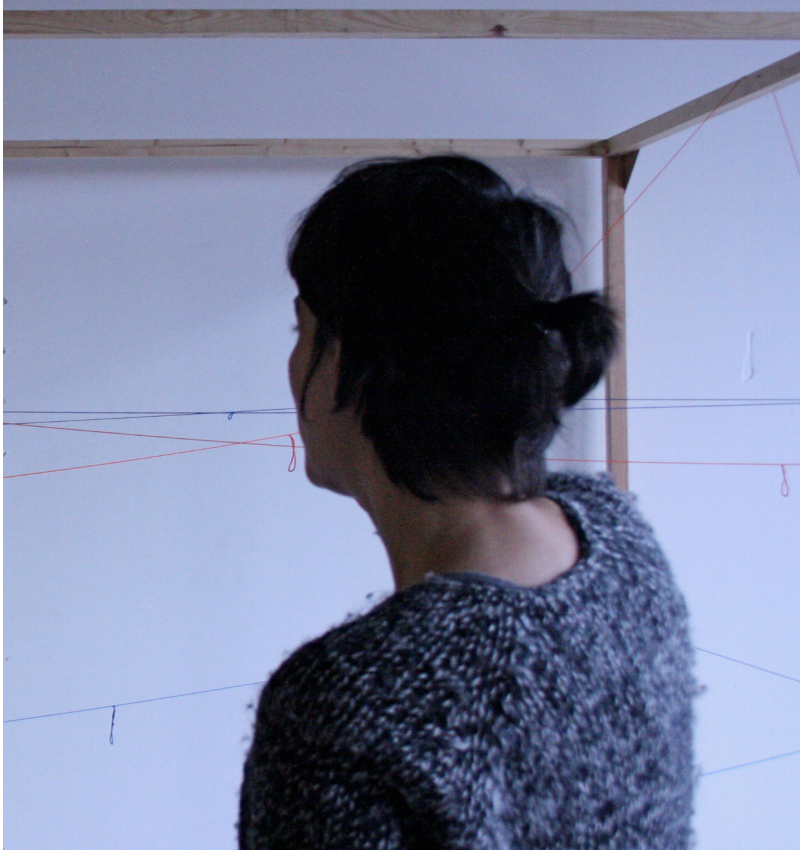
This movement goes towards the not-yet-known that unfolds in the writing¹³. Following Julian Klein, the question is not WHAT is artistic research but WHEN is research artistic? Artistic research lays a claim for diversity and openness, but it also harbours its own dangers of becoming a collage or a mixed-up text with so many references or directions that do not help to define a clear intention. For me, the relation between theory and practice is the key issue in artistic research, the warp and the weft of the text as weave. In this introduction, I explain the way the thesis has been written and I also gather together the themes and strategies I have used for its construction. The tools used range from more traditional criticism to strategies that are more open and intuitive and use different means. Las herramientas van desde la crítica más tradicional hacia estrategias más abiertas, intuitivas y de diferentes medios. Instead of “research” we could also use

11 PÉREZ Royo, Victoria, José A. Sánchez y Cristina Blanco. *In-definitions: Research in performing arts*. Transcripción de una serie de conversaciones llevadas a cabo durante el mes de Noviembre de 2011. Texto incluido en la publicación: *Das Forschen aller* *Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Berlin: transcript, 2013.

12 BIPPUS, Elke. *Research In Art/ Research On Art. The Crossing Of Theory And Practice In Contemporary Art*.

La investigación en las artes no tiene que ver con la producción de un conocimiento verificable y positivista. Al contrario, se trata de la nueva producción de conocimiento.

13 KLEIN, Julian. *What's an artistic research?* At <http://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>. [last consultation: 15th february 2015].



the word: “explorations”, “discoveries” or even **derivas**¹⁴. As Isabelle Stengers points out in her essay: *Introductory Notes On An Ecology Of Practice*¹⁵.

Stengers (2005).

The demand that no practice be defined as ‘like any other’, just as no living species is like any other. Approaching a practice then means approaching it as it diverges, that is, feeling its borders, experimenting with the questions which practitioners may accept as relevant, even if they are not their own questions, rather than posing insulting questions that would lead them to mobilize and transform the border into a defence against their outside.

This essay is therefore an attempt to find that specificity through the means of creation and the search for a voice.

0.8. How to define interaction?

There is a word for people like you. That word is audience.

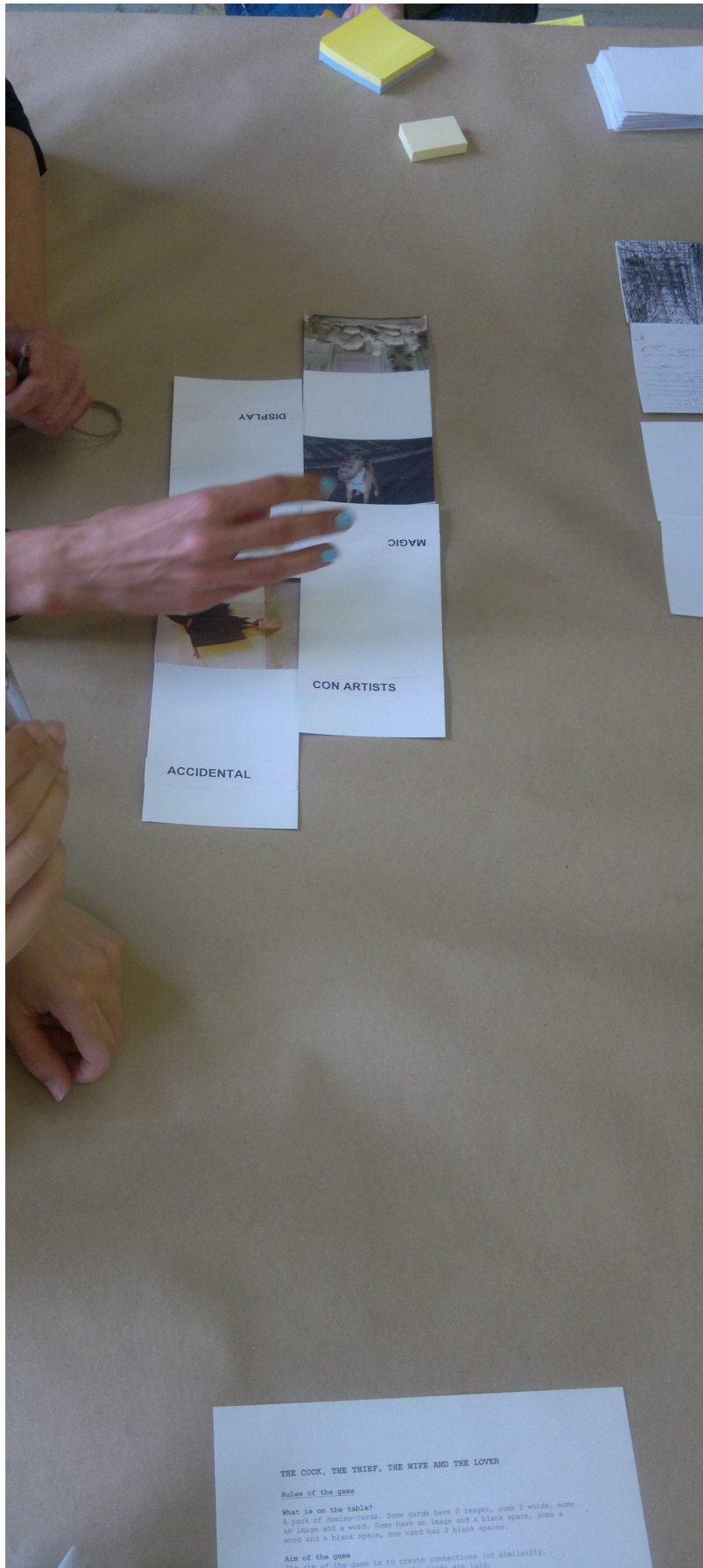
Tim Etchells. *Certain Fragments*.

The idea of interaction allows me to create and develop a framework for my creative work, and has become a constant in my practice. When I talk about interaction, I do so in the broad sense. Audience participation does not only involve an open and “staged” response from the public, but also the set of intimate reactions that the audience experiences during a performance. These reactions contain different gestures and reactions, ranging from the acknowledgement of a situation up to emotions or more complex reactions, as organized responses emerging from the proposal. This research aims to delve into the ways in which, interaction is constructed and develops, how interaction modifies the traditional transmission-reception models in the field of performance, and how

14 CROSS REFERENCE. (PAGE 200).

15 STENGERS, Isabelle A. (Marzo 2005). *Introductory Notes On An Ecology Of Practice*. Cultural Studies Review, volumen 11, número 1.

0.7. Development and methodology. On artistic research



new ways of collective creation and authorship can be generated. The idea of interaction, from my point of view, is related to intensity. What makes a person aware? Intensity (seduction/manipulation/force/necessity/will). As a strategy of presence, what is this intensity? “Power transferred per unit area”. Something that unites one with the idea of development, growth, the unexpected. Interaction is, according to the dictionary, the action exerted reciprocally between two or more objects, agents, forces or functions. This definition contains a key concept for me: the idea of reciprocity. Interaction goes beyond the “participation” of the audience. It represents a commitment), a common creation in which, at any given moment and for a given period of time, audience and creator work together while paying attention to its development.

0.9. Where is my desire with respect to interaction? Objectives.

88

My interest in interaction lies in the relationship –as I have described above - between theory and my practice. In the work I’ve been carrying out alongside Katrin Memmer, a certain degree of understanding of the position of the audience, and also perhaps certain knowledge of the audience itself, is generally necessary. Most of the time the work has an intimate dimension: what kind of group is it? What are their differences and what are their similarities? What is the decision-making process like? On working with interaction, I propose a review of the relationship between the intimate and public; a reformulation of its limits and a movement towards the construction of different types of scenarios and “other spaces”. I also point towards a more subtle relationship with the audience that goes beyond “games” and “strategies” to the construction of the common.

In performance, there is a physical dimension of “being”. One shares presence and empathy thus allowing critical positioning. A questioning of the interchangeable layers of reality and fiction also takes place, longing for the possibility of change, for something that will last beyond the performance. By default, interactive performance plays a game

?

**Open-close
In between
Phenomenol-
ogy**

**Constellation
Desire-path
Textile
Editing**

**Perception
Clairvoyant
Observation
Revelation**

**Intimacy
Public
Spectators
Witnesses**

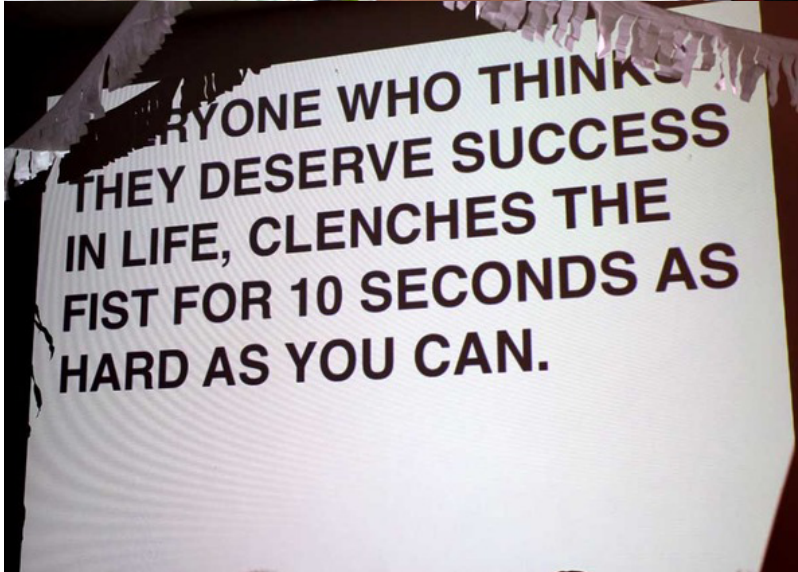
**Relations
Links
Ethics
Community**

**Distance
Identification
Miopia
Disobedience**

**Event(d)uality
Mirror
Reality
Fiction**

with recognition and distancing as the double movement of poetry. It uses the technological and functional means at its disposal, but without forgetting the physical quality of presence in the performance, of the voice and/or occasionally touch. There is an attempt to find the individual-in-flux, the moving individual, that all of us are. In the search for the realization of this desire, and in the development of my thesis, I will use three images as my starting point, with the objective of discussing the meaning of interaction for me in a more specific way. Each of these three images will transport me to a determined field of research, “opening” each one of the three sections that make up the thesis. Even if these images were created as a metaphor, their development is theoretical and they all lead to the main concepts of my research. They also support my thesis and help me in rethinking interactivity from different points of view, to a much greater extent than the mere analysis of different parts would allow for.

0.9. Where is my desire with respect to interaction? Objectives.



0.9. Where is my desire with respect to interaction? Objectives.



0.9. Where is my desire with respect to interaction? Objectives.

ABSURD
ANUS
ART
ARTIST
ATTENDANTS
AUDIENCE
AUTHORITY
MOUTH
WALK
CELEBRATION
CONTRACT
INSIDE
DIALOGUE
DIARY
DRAMA
SCENERY
WRITING
WATCHING
MIRROR
STRATEGIES
FALSE
FANS
FICTION
FRAGMENTED
OUT
GROUPIES
TOOLS
GUEST
INDIVIDUAL
INSTRUCTIONS
COMMON
KNOWLEDGE
INTERACTION
INTIMATE
IRONY
GAME
READER
READERS
COLD READING
LIMINAL
MANIPULATION
USER MANUAL
FRAME
WATCHERS (MIR-
RORS)
MULTITUD
OBSERVERS
LISTENERS
SCORES
PATTERNS
PERFORMANCE
PERFORMER
POLITICS
PRIVATE
PUB
PUBIC
PUBLIC

REALITY
RULES
RESISTANCE
ROL
SEX
SPEED DATING
WITNESSES
COVERS/ VER-
SIONS
WATCHERS
VIOLENCE

0.10. Development of the thesis.

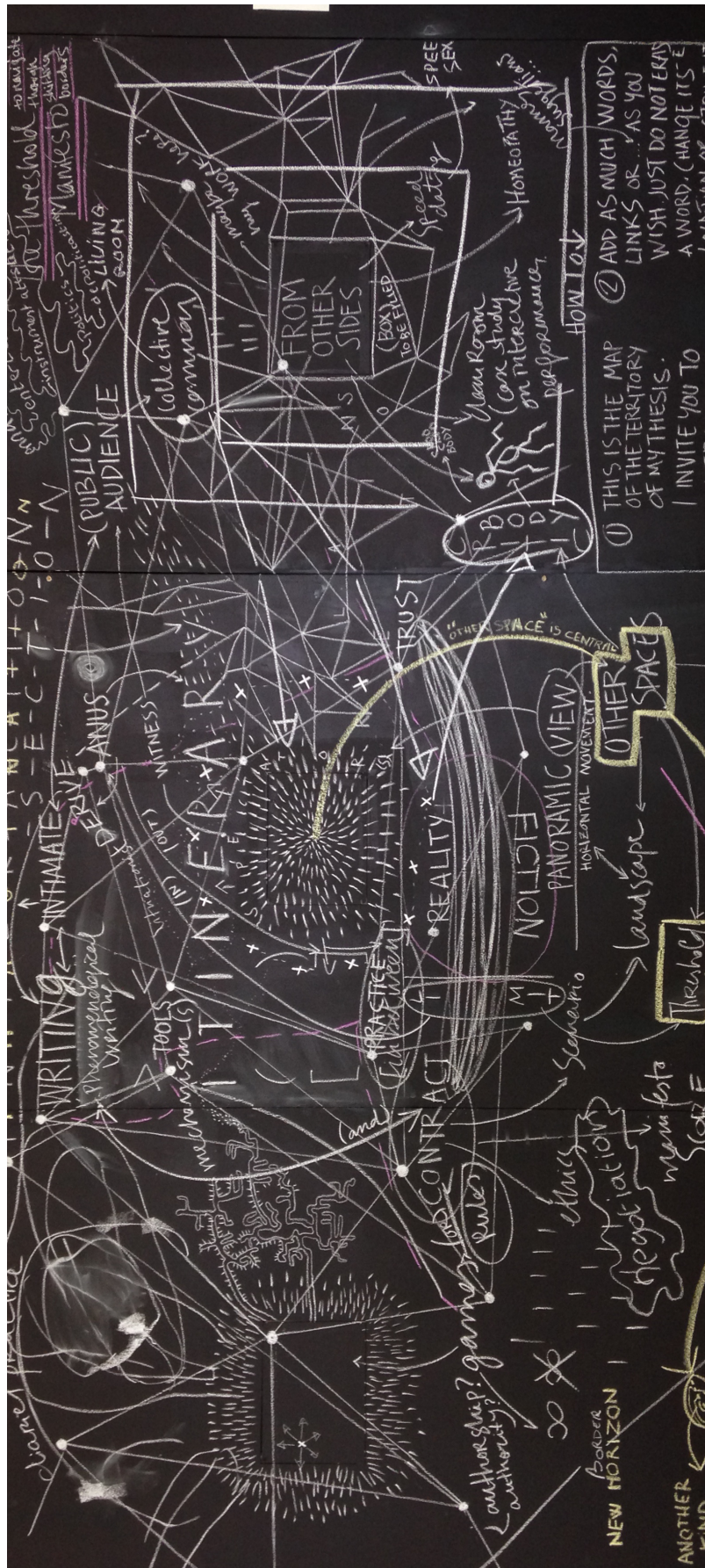
The three images are, with which I work as a starting point to develop my thesis are:

1. “Connecting the dots”
2. The spectator and the distance.
3. The letter

Each one of the images relates to a particular aspect of interaction in performance.

First section. I relate interaction in performance to the first image of “Connecting the dots”.¹ For me, the concept of interaction relates to the act of linking unnumbered dots from the position of the “not-yet-known”. Interactive performance is the activity of tracing these lines without knowing where they will end up, and without knowing what the result will be. This could be seen as an itinerary, which is why, in this section, I talk about actions that imply an itinerary, in whatever way: physical, narrative, etc. This section includes two chapters: one deals with the mechanisms and devices that make an interaction possible. I followed the work of Juan Domínguez over the course of two months, as an example of these strategies, as well as of the relationship between reality and fiction through the itinerary suggested by performance. Another factor here is the existence of a defined situation that stimulates my choices and decisions, and, undoubtedly, with an interest in the process. Within this situation of connecting the dots, of localization and “redirection”, the second chapter, which is included in this section, primarily focuses on actions by artists who include itineraries both as a means and as a principal concept in their performances (Situationists, conceptual artists and groups involved in performance). This first section is related to my interest in the following way: it seeks a definition of interaction and the way in which it manifests itself through this definition, in accordance with the “not-yet-known” processes. It also digs more deeply into the ways in which interaction is constructed and developed through the use of itineraries, devices and the creation of unusual narratives.

0.10. Development of the thesis.



Graphic representation of my research. Photo with the instructions of interaction. A*pass. Brussels April 2014. Photo: Camila Aschner.

The second section takes the activity of distance and the contemplation of a process as its starting point: the distance of the painter, as a result of the physical act of the attentive gaze. A body that has to go towards and behind what it is watching. The body of the spectator trapped in the hypnotic quality of the process and its quality of “unfolding”. This chapter specifically focuses on the spectator as a central figure in our research. The research departs from the dream and the idea of passing through the looking glass as if it were the fourth wall. The metaphor of distance develops from the two vertices of “interactive line”: remote and one-to one as well as extreme identification processes such as those of fans and groupies. The route continues through the Brecht/Artaud axis of modern spectatorship and its relations with the idea of distance, with the ritual identification of Artaud and the Brechtian distancing effect, arriving at a critique of interactivity and the concept of participation/interaction as discussed by authors such as Claire Bishop, Rancière and Brouillard. *Los Torreznos*, *Gob Squad*, the *théâtrophone* and Marcel Proust are just some of the special guests in this chapter. Applause and fans will be some of the secondary characters.

The third section is a letter that “never arrives at its destination”. It’s a proposal about the idea of ethics and form as constructs within an interactive framework. The presence of a spectatorial ethics and interaction that incorporates the concept that interactivity does not mean using the audience with the objective of creating an “entertaining” journey or a spectacle for other members of the audience, but rather creating an atmosphere within which things can happen, producing a community within the setting of a determined proposal of a shared time and space. This does not mean that confrontation is not allowed or that everything must be fluid and “pleasant”, but, rather, in a similar way to a BDSM¹⁶ relationship, interactive performance assumes the existence of a contract. Consider the work of Anne Liv Young¹⁷, for example. The audience is openly provoked, but

¹⁶ BDSM is an acronym for Bondage, Domination, Sadism & Masochism. It is used to define relationships or practices that fall within that context.

¹⁷ YOUNG, Anne Liv; EARNEST, Jarrett (February 2014). In Conversation: ANN LIV YOUNG with Jarrett Earnest. The Brooklyn Rail. Anne Liv Young is one of the most provocative figures in interactive performance. She started her activity in year 2000.

The map is a dense network of ideas related to thesis writing and research. Key elements include:

- Central Concepts:** WRITING, PRACTICE, CONTRACT, REALITY, LANDSCAPE, OTHER SPACE.
- Peripheral Concepts:** PUBLIC AUDIENCE, COLLECTIVE COMMON, LIVING ROOM, THRESHOLD, MANIFESTO, POLITICS, DEFORMATION, HOMOTOPY, SPEECH, FROM OTHER SIDES, NEW HORIZON, ANUS, WITNESS, TRUST, MATH, PHYSIOLOGICAL WRITING, TOOLS, MECHANISM(S), ETHICS, NEGOTIATION, MARKETS SCORE, THREAT, POSSIBLE HORVARIOS, WINDING, OVERLAPPING, PROJECTING.
- Handwritten Notes:**
 - "THIS IS THE MAP OF THE TERRITORY OF MY THESIS. I INVITE YOU TO INTERACT WITH IT."
 - "ONCE YOU HAVE FINISHED YOUR INTERVENTION TAKE A PHOTOGRAPH (X) AND SEND IT TO ME."
 - "ADD AS MANY WORDS, LINKS OR *AS YOU WISH JUST DO NOT ENTER A WORD, CHANGE ITS LOCATION OR STRIKE IT OUT WITH A LINE."

at the same time, the performer finds herself in a weak position (for this reason she does not take advantage of this due to her position and because of this, the audience is aware of what the performance is about, even though this does not prevent confrontation).

(Young, 2014)

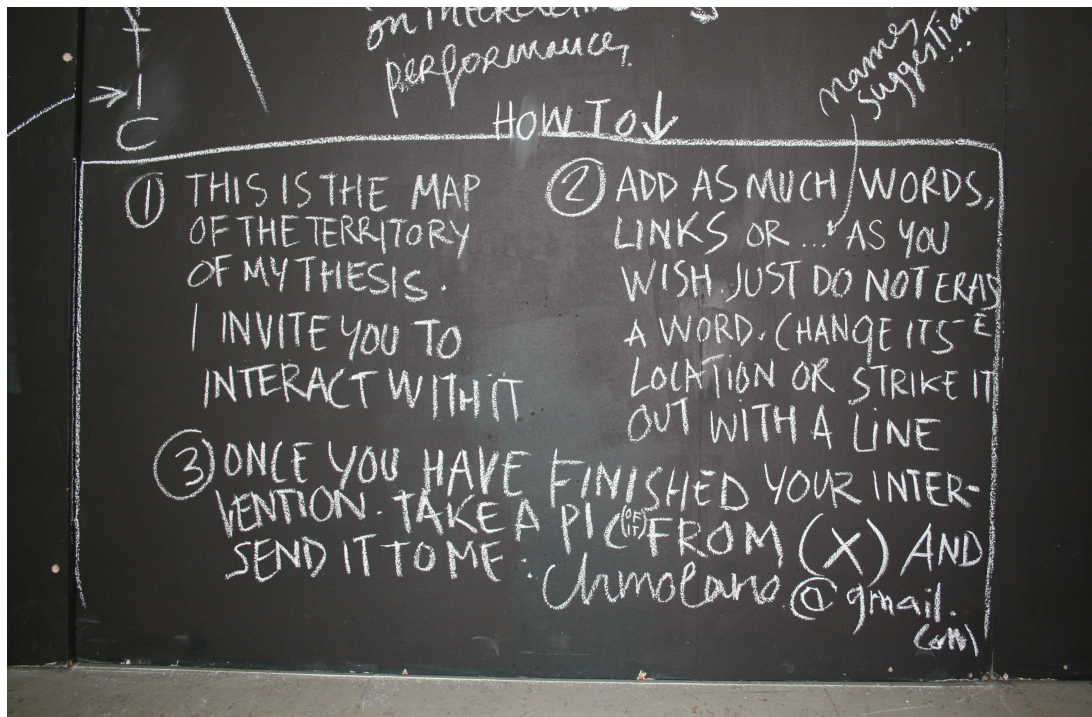
I think it comes from studying dance and being taught to ignore the audience. They tell you to pretend like you are in a forest, but you're not in a forest, you are in a theatre, and most of the time you don't have very good lights, or very good sound, or very much money. Acknowledging what is really in the room was always a big part of what I was making when I was young. I was never making stuff where I was rolling on the floor frivolously. That thing "I'm here—you're here" has just become a lot more assertive and blatant with Sherry". (Sherry is a character that keeps on coming back in her performances). (...) I have done so many "Sherry" shows. I don't prejudge. I let the audience come in, sometimes I have a very tight structure and sometimes a loose structure, and I just go with what feels right. It is great that people are so scared, because then I can make them unafraid. And they start to think, "Oh, this is great, she's amazing, she's nice," so then in the next show I can terrify them again. What really matters for Sherry is paying close attention to my audiences. I think that a performance is effective if it challenges people and keeps them on their toes".

The chapters included are: Letter from an unknown woman. A letter in six acts. This is the introduction to the section. Act I: Event(d)uality in performance. The artist-spectator duality and the possibility of performance as an event, as something capable of creating change.

The second act is about the letter that always arrives at its destination. How does one establish the links with that destination, with those addressees, who are no other than the audience, the readers, the spectators? This "act" reflects upon two deaths: the death of the author and the death of the spectator. It also examines the modes of construction of collective authorship in interactive performance and the role of the spectator as the figure who puts an end to the piece.

This discussion creates a direct relationship to ethics in the sense of the politics inherent in the relationship between the spectator and the performer and the forms in which this group is presented. Interactivity is the basis for an exchange, it implies the construction of a community, producing collective knowledge and a special relationship between the practice of criticism and the practice of trust.

0.10. Development of the thesis.



99



Detail of the graphic representation of my research, with the instructions of interaction. A:pass. Brussels April 2014. Photo: Camila Aschner.

As a result, an interactive piece is an exercise in multiple and communal authorship. The artist is therefore more the facilitator of an author, a kind of “ignorant schoolmaster”¹⁸ in the sense that he/she embodies his/her own ignorance and desire together with the public. For this reason, the idea of (the itinerary) seems very important to me, because, in fact, it deals with a journey, and what interactive performance is proposing is a “map” that is to be read and used for navigation.

Act III: When Snow White meets Wendy: Rage against the audience, Ann Liv Young and Angélica Liddell. The idea of “hostipitality” chez Cixous in performance. How do we establish this idea of hospitality within our framework and how is it developed
How does one involve the other? The third act deals with this theme as well as the following: When does violence or aggression play a central role? What do they have to do with awareness and obscenity How does interactive performance function as a tool for spectator criticism? And finally, Rameau’s Nephew.

100

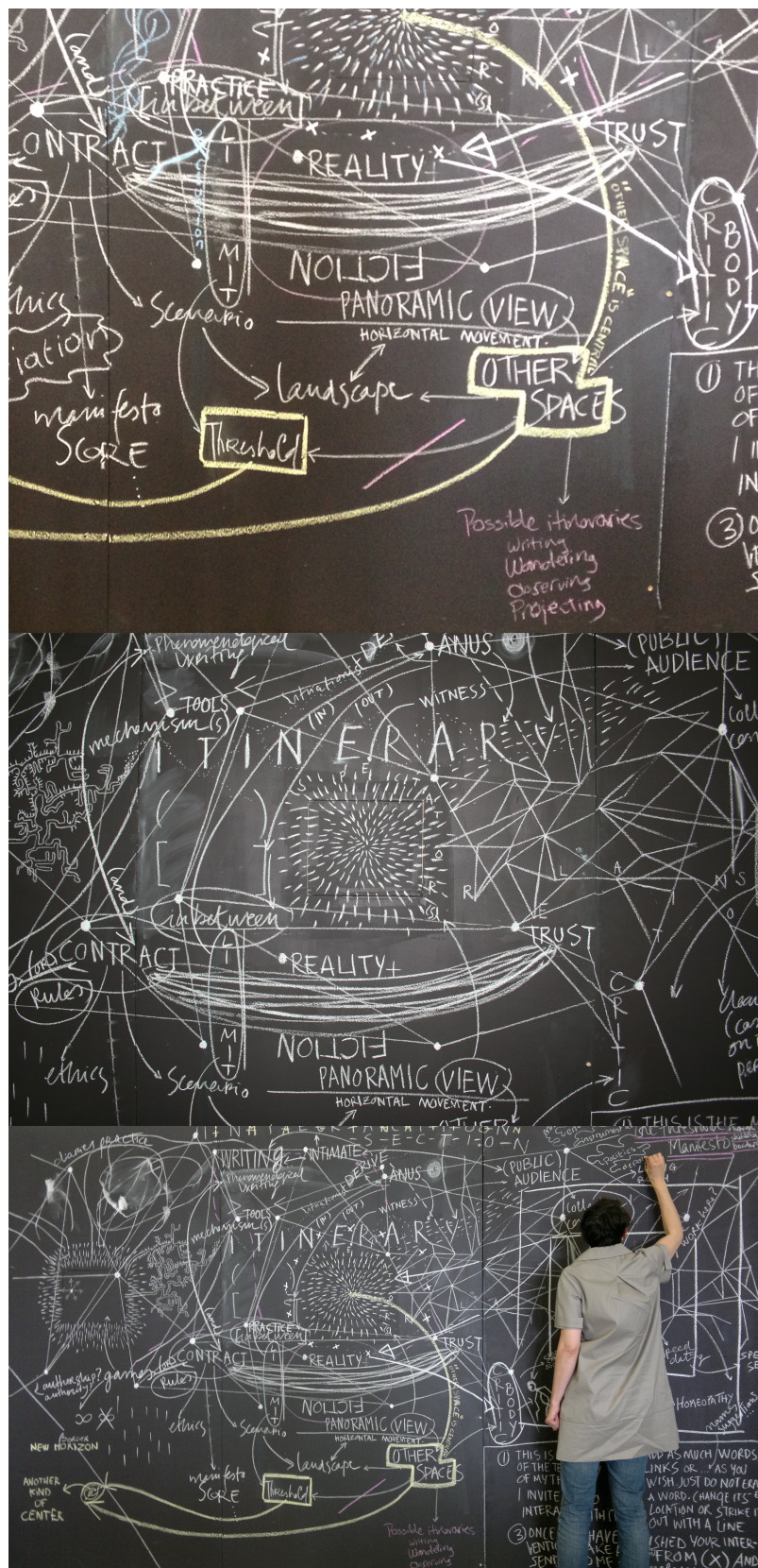
Act IV: The notions of limits, power and the contract. The idea of the contract is thus of the greatest importance. Whether this be a “verbal” contract or a written one. A contract symbolizes the space of freedom and the recognition of a communal situation.
Ethics are connected to the existence of this contract and its implications. And to the recognition of the other (Simone Weil talks of violence as the creation of emptiness in another person).

Act VI: Responses to Lars Eindiger. A letter addressed to the actor that never found an answer.

I therefore invite you, dear reader, future of the spectator of the vicissitudes and advances in this text, to accompany me on this journey that is still ignorant of itself with regard to interaction and its relation to theatrical work.

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques. El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Traducción de Núria Estrach. Barcelona: EDITORIAL LAERTES, 2003.

Graphic representation of my research. Photo "before/after" interventions. A·pass. Brussels April 2014. Photo: Camila Aschner



MI INTERÉS PARTICULAR EN LA INTERACCIÓN: UNA FÁBULA EN TRES IMÁGENES.

**1. Primera imagen:
la línea como
narración.**

1.1. Primera imagen: la línea como narración.

Uno siempre está en la punta extrema de su ignorancia, y que hay que instalarse precisamente allí, instalarse precisamente en la punta de su saber o en la punta de su ignorancia, es lo mismo, para tener algo que decir. Si espero saber lo que voy a escribir, si espero saberlo literalmente, si espero saber aquello de lo que hablo, en fin, podría esperar toda la vida: lo que diré carecerá de todo interés. Entonces, si no corro riesgos, si además me instalo, y si hablo con un aire erudito de lo que no sé, se trata de otra falta de interés. Pero yo hablo de esa frontera misma que separa a un saber de un no saber: hay que instalarse ahí para tener algo que decir.

Gilles Deleuze¹

Una de mis tareas en casa de mis padres, desde la edad de seis años hasta aproximadamente los trece o catorce, era llevar la comida y la cena a mi padre en su estudio. Cuando la comida estaba lista mi madre me llamaba y yo iba a la cocina, cogía la bandeja y se la llevaba al estudio que estaba -en todas las casas donde hemos vivido- en lugar de lo que en otras casas era la sala de estar. Algunas implicaciones geopolíticas de este hecho eran que la cocina estaba siempre -no importa si de día o de noche- iluminada con luz artificial, mientras que el estudio siempre estaba sumergido en luz natural. Además del avituallamiento, mis otras tareas eran: traer las zapatillas de dormir, ayudarle a ponerse los zapatos, rezar juntos al lado de su cama todas las noches e ir a comprar tabaco y sus crucigramas /pasatiempos². El preferido de mi padre era el “Quiz” que era el nombre de una marca particular de crucigramas. Debido a una cuestión de pura sinestesia, “el Quiz” olía a tabaco, o tal vez también porque lo compraba en la tienda de cigarrillos. A veces había fotografías de mujeres en bikini en la cubierta. Como propina, yo podía comprar chicles o una versión para niños de esos crucigramas. La versión *junior* tenía más dibujos y sopas de letras, pero sobre todo, tenía un pasatiempo especial que me gustaba más que los otros. “Unir los puntos”.

1 DELEUZE, Gilles. *El abecedario de Gilles Deleuze*. Con Claire Parnet. Transcripción del programa de la televisión francesa (1988-1989), emitido en el año 1996. Consiste en una serie de tres entrevistas que Claire Parnet le realizó al filósofo con la condición de que fueran emitidas tras su muerte.

2 En realidad, el primer tipo de libro interactivo que he conocido eran esos pequeños libros de pasatiempos.

1.Primer imagen: la línea como narración.
Introducción



Unir los puntos consistía exactamente en eso: una hoja de papel blanco con algunas manchas negras alrededor de 2 mm. de diámetro, que tenían un pequeño número al lado de cada uno de ellos. Para desvelar el dibujo era necesario seguir el orden de los números e ir con el bolígrafo de un punto a otro o “punto a punto”, -como también se conoce el juego-, como si fueran islas. Para mí, el ritual asociado a esa actividad era -primero- tratar de adivinar la forma del dibujo sin trazar aún las líneas. Esto es: pensar, proyectar, imaginar. Después de un tiempo, ya sea con alguna idea acerca de lo que podría ser el dibujo o con ninguna pista al respecto, pasaba a la segunda parte de la actividad: trazar la línea con la curva precisa. Creo que este tipo de pasatiempos se hace para ser dibujado con líneas rectas, pero eso era muy decepcionante cuando los terminabas, porque acababas con un dibujo hecho de líneas rectas: rígido y como hecho por un robot. Seguir los puntos con líneas rectas era como construir un círculo por aproximación de un cuerpo geométrico como hacen algunos programas de dibujo. Así que, aunque arriesgado, era mucho más deseable adivinar en las curvas. Había que estar atentos: una curva muy atrevida podría provocar más tarde una falta de comprensión de la forma, por ejemplo: interpretar como cóncava una línea convexa. Es por eso que había una especie de obediencia a ese particular marco de acción, junto a un cierto nivel de libertad e interpretación que se realizaba sin saber más de lo que el siguiente punto ofrece como orientación e información. Había una total confianza en el instinto de la línea³.

El primer punto -el principio- de este itinerario que te propongo, lector, está marcado, precisamente, por esta “aún no conocida” [*yet-to-know*] posición inicial. Mi experiencia de “conectar los puntos” es por un lado, precisamente la de la escritura de esta tesis (yo diría de cualquier escritura) y también la experiencia de una pieza interactiva vivida tanto como público y como intérprete. Como ya indiqué en la introducción, este capítulo trata principalmente de esa interpretación del concepto de interacción como la posición de “todavía-no-saber”.

3 La frase “conectar los puntos” se utiliza como una metáfora de la capacidad (o incapacidad) para asociar una idea con otra con el fin de encontrar una solución o una “gran foto”. Esta tesis es el intento de conectar los puntos dibujando ya las curvas.

1.Primer imagen: la línea como narración.
Introducción

yet-to know (not knowing)

process

ethics

relationality

Desde la posición de “no saber”, el espectador-creador proyecta sus expectativas sobre el dibujo no finalizado, el dibujo en proceso que supone la narración, el desarrollo de la acción. Es como un avanzar a ciegas. Una temporalidad que se construye paso a paso, en ese devenir entre los puntos, etapas, hitos del viaje y las líneas que se trazan entre ellos. La acción de carácter interactivo es la actividad de dibujar esas líneas sin saber ni siquiera dónde van a terminar, pero también sin saber qué van a producir. Se genera, por parte del creador, un *frame*, un marco, que permite que suceda una narrativa no escrita, pero planeada. En ese sentido es un recorrido. Por eso en este bloque trato sobre acciones que implican un itinerario ya sea literal o narrativo.

108

- El capítulo primero es un itinerario metafórico de narraciones. A partir del estudio del trabajo de Juan Domínguez⁴, (trabajo del que hice un seguimiento en Berlín y Lille durante dos meses, gracias a la ayuda económica del programa a-pass), estudio los mecanismos y dispositivos que hacen posible este tipo de interacción en deriva. La propuesta de *Clean Room* responde plenamente a la idea que comentaba de generar el marco para posibilitar la interacción, las estrategias y los dispositivos que permiten el viaje son en sí mismas, un posible itinerario. Así, es importante señalar que la palabra itinerario funciona aquí con un valor polisémico: ITINERARIO= IMAGEN-METÁFORA-PRÁCTICA. El desarrollo del concepto de itinerario es el del itinerario físico pero también metafórico. En el caso de Juan Domínguez, la imagen que sirve de apertura en este capítulo, el ejercicio de la infancia de “unir los puntos” se vuelve metáfora del proceso de creación de una pieza que implica interacción, pero es literal al describir el itinerario participativo con el que comienza la serie.

-En el capítulo segundo: “itinerarios de deriva” se vuelve un concepto literal que tiene que ver con la creación “real” de itinerarios en performance, a través de las estrategias de los situacionistas en relación con los recorridos y del análisis de las piezas de artistas que incluyen los itinerarios como medio y concepto principal en sus actuaciones.

4 Juan Domínguez Rojo es un intérprete y coreógrafo, formado en danza clásica, contemporánea y vídeo en España y Estados Unidos. Recibe becas para estudiar en la escuela Movement Research de Nueva York, ciudad en la que también estudia diferentes técnicas de danza y yoga. Desde 1987 trabaja como intérprete con diferentes compañías y con los coreógrafos: Cesc Gelabert, Ana Buitrago, La Ribot, Jerome Bel, Xavier Le Roy y Tino Sehgal. Desde 1992 trabaja en sus propias piezas. Desde 2003 es director artístico del festival In-Presentable.



1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*⁵.

Clean Room significa textualmente “habitación limpia” o “sala limpia”. Por “clean room” entendemos un entorno que suele ser propio de la investigación científica y que como principal característica tiene un nivel controlado de contaminación. La presencia de elementos contaminantes como polvo o microbios se someten a un límite (definido por el número de partículas por metro cúbico a un tamaño de partícula especificado). Es pues, un entorno controlado, hasta cierto punto ficticio o en condiciones de laboratorio. Habitualmente las “clean room” se usan para la manufactura o creación de objetos diversos o compuestos químicos que necesitan de estas condiciones especiales de aislamiento para ser producidos. Las “clean room” están sometidas a condiciones especiales, tanto arquitectónicas como de circulación de aire, personas o utensilios. Incluso ciertas actividades como correr que podría generar sudor o apoyarse en superficies del entorno están prohibidas.

La pieza *Clean Room* parte de este principio de creación en un entorno controlado. El entorno que propone es el de un tiempo y un número de personas limitado que son guiados a través de ciertas actividades. En ese sentido, *Clean Room*, me parece que pone los puntos, las estaciones por las cuales hemos de pasar como espectadores, a la vez que dibujamos nuestra propia trayectoria en un ambiente ciertamente “artificial” y controlado, que sin embargo, paradójicamente, produce una impresión “real”, muy ligada a los sensorial, a la experiencia y en ocasiones, a lo sentimental en un sentido amplio: emociones, pensamientos, vivencias.⁶

5 *Clean Room* es una serie de actuaciones destinadas a ser mostradas durante cinco días a razón de dos episodios por día y un día de descanso entre medias. El trabajo realizado con Juan Dominguez pertenece a la segunda temporada de la serie.

6 MCFADDEN, Roger. *A Basic Introduction to Clean Rooms*. <http://www.coastwidelabs.com/Technical%20Articles/Cleaning%20the%20Cleanroom.htm>. [Consultado el 18 de enero de 2014].

Texto introductorio a la segunda temporada de *Clean Room*.

Good evening ladies and gentlemen. My name is Alice Chauchat. I' would like to welcome you to the second season of *Clean Room*. As we know that almost none of you were there for the first season and since this is a life series and we can't go back to the past, I will give you some hints that will help you catch up. Lets go and I will explain you briefly how the first season went.

We knew that among us there was a pregnant woman, as well as a top model, two twins and a plumber. Today we are a new group, a heterogeneous one like they were, but different. Follow me now please and I'll show you how deep the travel went.¹

1 Texto introductorio a la segunda temporada que finalmente no fue incluido en la pieza.

Buenas noches señoras y señores. Mi nombre es Alice Chauchat. Me gustaría darle la bienvenida a la segunda temporada de *Clean Room*. Como sabemos que casi ninguno de ustedes estaban allí en la primera temporada y ya que es una serie *de la vida* y no podemos volver al pasado, les daré algunos consejos que les ayudarán a ponerse al día. Vamos y les iré explicando brevemente cómo fue la primera temporada. Sabíamos que entre nosotros había una mujer embarazada, así como una top model, dos gemelos y un fontanero. Hoy somos un grupo nuevo, heterogéneo como ellos, pero diferente. Siganme ahora por favor, y les mostraré qué tan profundo fue el viaje.

1.2.1. Introducción: Sobre ritmos de compartir, explosiones y eyaculaciones.

Comienzo un proceso en conjunto con Arantxa Martínez, Alice Chauchat y Juan Domínguez. El proceso durará seis semanas durante las cuales estaré como observadora y a veces, participando y tomando notas sobre el proceso de creación de *Clean Room*.

Clean Room parte de la idea de elaborar una pieza sobre la base del modelo de las series de TV. No es solamente que pretenda “copiar” la forma televisiva, el formato en sí, sino que más bien lo que busca es llegar a crear un grupo a partir de la repetición y la búsqueda de un compromiso. Durante tres días entre los que hay un día de descanso, los espectadores asistirán a seis episodios. Es condición indispensable de esta temporada que los espectadores asistan a todos los episodios. Es decir, que exista un compromiso previo por parte de los espectadores que se concretará por el envío de e-mails y otras estrategias previas a la obra. Al final de cada episodio, se proporciona a la audiencia la cita para el siguiente, en una especie de *fast forward* sobre el argumento del próximo episodio, y como una manera efectiva de generar un interés participativo en el espectador que acusa de esta forma que -de no estar presente- no conocería el desarrollo de la serie. Se va construyendo (esa es la idea) una relación entre la organización que mantiene cierto nivel de misterio y los participantes a los que se les va proporcionando la próxima meta pero a los que, a la vez, se les deja suficiente libertad para que avancen en su camino a través de la serie. “En la primera temporada la estrategia es que desde lo social el espectador pierda su anonimato y se encuentre *dentro* de la serie y no viéndola”.⁷ Si en la primera temporada de *Clean Room* uno de los aspectos fundamentales consistía en desplegar diferentes realidades y compartirlas; hacer consciente al público de su propia condición de espectadores e ir desarrollando diferentes dimensiones de la realidad -en el sentido de realidades personales y subjetivas- y compartirlas, en la segunda temporada el espectador ya está listo para actuar. Según Juan Domínguez, es un paso al acto.

7 Juan Domínguez en correspondencia. El subrayado es mío.

Diario 15 de abril 2014, Berlín.

Nos juntamos por primera vez en el apartamento de Juan en Berlín. La primera etapa del trabajo que se desarrolla a lo largo de cuatro semanas es en Berlín, después todo el equipo al que se le sumarán los colaboradores del Festival *Latitudes Contemporaines* y María Jerez, irá a Lille. El intercambio parte del ofrecimiento. Ellos comparten conmigo su proceso y yo dibujo y escribo. Comparto también a través de mi dibujo y de mi mirada. ¿Lo hago? Los encuentros son como un regalo. A veces, me entusiasmo con algo y otras veces se desvanece... Pasa a menudo. Me muevo por explosiones, como un pequeño volcán de gelatina. Podría hacer un trailer con ello. Las explosiones no faltan en los *trailers*. Incluso en una historia de amor puedes tener una explosión, entonces la explosión funciona como una metáfora de la eyaculación, que en definitiva, supongo que está detrás de cualquier explosión en la pantalla.

Las diferencias respecto a la primera temporada y algunas de las directrices para la próxima son:

1. El paso a la acción. La primera temporada trabajó en un nivel de interacción que se centraba principalmente en el nivel de los pensamientos. Un nivel interno de proyección y reconocimiento. La segunda temporada pone en movimiento la experiencia individual hacia una experiencia más comunitaria, es lo que Juan denomina parafraseando el lenguaje psicoanalítico el “paso al acto”. Me pregunto por la aparente inocencia del término. Si buscamos “pasaje al acto” o “acting out” en el diccionario Laplanche Pontalis, encontramos:

(Laplanche, 2004)

[*Paso al acto*] Término utilizado en psicoanálisis para designar acciones que presentan casi siempre un carácter impulsivo relativamente aislable en el curso de sus actividades, en contraste relativo con los sistemas de motivación habituales del individuo, y que adoptan a menudo una forma auto o heteroagresiva. En el surgimiento del *acting out* el psicoanalista ve la señal de la emergencia de lo reprimido. [...] el sujeto pasa de una representación, de una tendencia, al acto propiamente dicho⁸.

114

Hay dos características del *paso al acto* psicoanalítico que me parecen extrapolables al término de Juan: Por un lado son actividades (acciones) que entran en *contraste relativo con los sistemas de motivación habituales del individuo*. Me parece que en ese sentido, *Clean Room* genera un marco que favorece ese contraste. Que hace posible “la excepción”. Siguiendo nuestra imagen de “unir los puntos” el paso al acto, sería algo así como la posibilidad de tachar, hacer un borrón, de generar una ruptura en la continuidad del transcurso habitual de la vida y sus presunciones y emprender la creación de otra línea, que puede que se desvíe del trazado habitual. En este sentido, el trabajo de Juan Domínguez me parece que conecta con el trabajo de los situacionistas, al subrayar una atención especial hacia los sucesos cotidianos por medio de la pieza. Por otro lado, me parece llamativo que el *paso al acto* sería en psicoanálisis un acto de carácter eminentemente *defensivo*. Me parece interesante considerar hasta qué punto, hay algo defensivo en

8 LAPLANCHE, Jean. *Diccionario de psicoanálisis* / Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis : bajo la dirección de Daniel Lagache.- 1ª ed. 6ª reimp.- Buenos Aires : Paidós, 2004. (págs. 5-7)

Diario 10 de junio de 2014, Lille.

Kate McIntosh presenta su performance “All ears”. En ella,
(Suchy, 2013). 10.06.2014. Latitudes Contemporaines, Lille (F)

[the audience members play] with a wonderfully senseless soundscape of chairs scraping over the floor and shattering porcelain. Finally Kate McIntosh holds up a gigantic microphone into the silence after the storm. It's in this beautiful moment of 'nothingness' that the togetherness of everyone in the space becomes apparent.²

La pieza empieza con una mujer en el escenario. Recoge datos para una ¿encuesta? sobre su público. Desde el principio estamos presentes como *objeto*; en este caso, objeto de su investigación. Las preguntas se suceden, el público responde a ellas con pautas prefijadas, como levantar la mano o golpear en el suelo con los pies. En una estrategia similar a la que utilizan grupos como *Gob Squad* en donde las preguntas sirven para *re-conocer*, pero también desvelan secretos e informaciones sobre los individuos: nos develan. Reconocemos a nuestros aliados en los que nunca llegan a tiempo a las citas, en los que en alguna ocasión han robado algo, en los que tienen hermanos o no comen carne... Mientras, la artista, con un perfil de pájaro que me hace pensar en su vista de águila para identificar espectadores cogidos en falta, aquellos que han levantado la mano varias veces o los que

2 SUCHY, Melanie. *All ears* [en línea]. [fecha de consulta: 22 de diciembre, 2014]. Disponible en: <<http://spinspin.be/proj.php?id=169&cat=14&title=ALL%20EARS>>.[Consultado por última vez el 12 de enero del 2013].

[Los miembros de la audiencia juegan] con un paisaje sonoro maravillosamente sin sentido de sillas arrastradas por el suelo y porcelana destrozada. Finalmente Kate McIntosh sostiene un micrófono gigantesco en el silencio después de la tormenta. Es en este hermoso momento de la “nada” que la unión de todos en el espacio se hace evidente.

la postura de un espectador que exterioriza o que participa. Hasta qué punto existe una cierta agresividad contenida en sus acciones o en sus respuestas. También es importante creo, pensar en relación a este texto, sobre el carácter de la participación y su facultad para liberar lo reprimido. Thomas Bernhard, dijo: “Each person wants to participate and at the same time, to be left alone. And because it is not possible to have it both ways, there is always a conflict”. En el artículo de Alexander García Düttmann⁹ sobre participación del que procede esta cita, el autor sostiene que esta frase puede ser tomada de dos maneras diferentes:

- Bien en relación a la “mala fe” que surge de querer dos cosas contradictorias al mismo tiempo.
- o bien porque la participación requiere un esfuerzo por parte del espectador al que muchas veces no estamos dispuestos a ceder.

116

Tal vez el carácter defensivo que se le podría atribuir al espectador en lo que se relaciona con la interacción parte de aquí precisamente, de esa “incomodidad” que surge de no saber con claridad cuál es nuestra postura en relación a lo que se nos demanda y la sensación de querer participar y a la vez, no querer. Parte de la preocupación de Juan Domínguez tiene que ver con estos aspectos en el sentido de que está siempre alerta sobre la posible manipulación, uso o instrumentalización del espectador y cómo evitarlo. Para Domínguez, esta noción de *paso al acto*, tiene que ver con la actuación del espectador-actor, que parte de una sensación íntima hacia una actuación “pura”, en el sentido que ésta viene dictada por su deseo. El deseo de participación así producido me hace pensar de nuevo en una *Clean Room*. Es para los espectadores una necesidad *sintetizada* en el laboratorio, pero que a todos los efectos deviene real.

⁹ GARCÍA DÜTTMANN, Alexander. *On participation in Art: A conversation with Alexander García Düttman*. Karoline Gritzner, Alexander García Düttmann. *Performance Research: on participation and philosophy*. London: Routledge, 2011, Vol.16, nº4, (páginas 136-137).

Cada persona quiere participar y, al mismo tiempo, que la dejen sola. Y debido a que no es posible tener las dos cosas, siempre hay un conflicto.

no la han levantado en absoluto, compara datos con respecto a las performances de otros días. A medida que esta ceremonia se repite, siento que formo parte de una gráfica invisible, de un estudio de mercado para venderme nada, de una terapia de grupo que culmina cuando a mi fila, le toca que todo el público le haga una tormenta con pequeños silbidos y palmadas. Somos una orquesta. Toda la audiencia nos transformamos en un organismo sonoro y sonador. Este hecho se acentúa en la segunda parte, cuando determinadas personas del público reciben una serie de instrucciones colocadas debajo de sus asientos junto con bobinas de cuerda. Las instrucciones señalan cómo activar estos dispositivos y comienza el concierto: sillas que caen, elementos que se arrastran por el suelo, canicas que rebotan por el escenario, todo activado por los espectadores. Kate ha desaparecido, durante el concierto y cuando vuelve después, aparece ataviada con un arnés que sujeta un micrófono gigante con el que ha ido grabando nuestro concierto que a continuación reproduce. En la reproducción del concierto hay un encuentro con:

- La creación sonora que han generado los espectadores. Nuestra pieza. (que lo pone en contacto para mí con otra pieza vista en

Ausland³, un local de conciertos y música experimental).

3 PATIÑO, Rubén / MATTIN. En *Monthlyuntitledacts&unstable systems*. *Ausland*, Berlin. En <http://www.nkprojekt.de/why-i-didnt-come-to-my-concert-mattin-in-conversation/>. Consultado por última vez el 12 de enero del 2013. La pieza consistía en una habitación a oscuras en la que el público entraba y ocupaba su lugar durante aproximadamente 45 min. dónde nada sucedía, más allá de las conversaciones y ruidos del público. Al cabo de ese tiempo, una sirena sonaba, se encendían las luces y se reproducía, en la segunda parte, los sonidos grabados durante el “concierto”.

On the 11th of December 2010, Rubén Patiño and Mattin played a couple of solo concerts at Ausland, Berlin. Mattin's contribution to his concert were his absence and a couple of instructions to be realized by the organizers. For some reason or another the organizers did not follow all the instructions. During the concert there was a sense of confusion in the room.

¿No estaría esto relacionado con la crítica situacionista de la noción de espectáculo en el sentido del que lo espectacular reemplaza la realidad? Sin embargo, Juan pretende huir de la producción espectacular y para él, el *paso al acto* contendría más bien, una idea de *posibilidad*: la posibilidad de que pasen sucesos, de que se llegue a acuerdos, de que la acción de alguna manera continúe más allá del tiempo de la pieza y trascienda a la vida y generan un componente emancipatorio de la audiencia. Por ello huye a partes iguales del *teatrillo*¹⁰, término que usa para designar la interrupción mediada y ficcionada de la realidad mediante -fundamentalmente- personajes o estrategias que subrayan la realidad desde “lo mágico”; y de lo didáctico (el *workshop*, las instrucciones o las estrategias de conducción). La estrategia del *teatrillo* engaña, produce realidad y la dimensión de lo didáctico coloca al espectador en una posición que no permite que ejercite su libertad sino que obedezca y ejecute, además de generar relaciones de poder más marcadas, menos horizontales entre público y performer. Para Domínguez el espectador es el que ha de decidir y en esas decisiones comunes -en ocasiones pactos, como veremos en *Clean Room*- se genera el grupo. “Las experiencias individuales ya ocurren en teatro- dice Domínguez- lo que quiero crear es un cierto tipo de teatro que genera algo más que la experiencia de lo común. Hacer que el público sea consciente de su poder como grupo”.¹¹

118

Continuando con las diferencias respecto a la primera temporada,

2. Al hilo de este último concepto de lo común y siguiendo a Juan Domínguez, habría una definición más “política” de la primera temporada que habla mucho más sobre la creación de una comunidad. Para la segunda temporada, Juan prefiere hablar de *grupo*. ¿Cuál es la diferencia entre estos dos conceptos? Para Juan un grupo implica una pequeña cantidad de personas que no tienen objetivo común. Una comunidad es un grupo de personas que deciden empezar juntos. Juan dice que él sólo crea “*situaciones* que unen a las personas.

¹⁰ Las características del “teatrillo” según Juan Domínguez son: se realiza a través de performers aunque también hay un “teatrillo inanimado” que se compone de objetos o escenarios manipulados. Hay que estar abierto a que funcione como una herramienta pero no un fin ni un lenguaje. Que no sea un elemento constante. El teatrillo es para Juan, lo que menos le interesa, es sólo un efecto.

¹¹ Juan Domínguez en correspondencia.

- El juego que reside en el reconocimiento de los diferentes momentos de esa interpretación durante su reproducción.
- Un componente de archivo que insiste en esa figura de Kate-científica en plena recogida de datos.

Kate McIntosh es una marionetista. ¿En qué se parecen Kate y Gordon Craig? Donde Craig pide la existencia de una *übermarionette*⁴ en lugar del cuerpo del actor. McIntosh nos convierte a nosotros, el público, en marionetas que accionan sus instrucciones y que a la vez, nos transforman en maestros de marionetas, en actores. Se produce un movimiento paradójico por el cual, somos actores y artífices del movimiento que produce el sonido, de la destrucción y el cataclismo y a la vez, espectadores de la producción de nuestro poder de arañitas obedientes. Pero sobre todo, somos movidos por una voluntad superior a la nuestra y respondemos a las órdenes precisas para la activación del dispositivo escénico. Somos piezas, marionetas que se encuentran con una porción de poder entre sus manos, una orquesta de autómatas que desconocen el alcance de sus actos. Y sin embargo, creamos cierta poesía involuntaria.

El 11 de diciembre del 2010, Rubén Patiño y Mattin tocaron un par de conciertos en solitario en Ausland, Berlín. La contribución de Mattin a su concierto fue su ausencia y una par de instrucciones que debían ser llevadas a cabo por los organizadores. Por alguna razón los organizadores no siguieron todas las instrucciones. Durante el concierto había una sensación de confusión en la habitación.

4 La *supermarioneta* es un concepto creado por Gordon Craig y que se resume en un intento de hacer del cuerpo del actor una marioneta que obedezca las órdenes de -la recién creada- figura del director de escena.

“Tengo la intuición de que es una buena cosa -dice Juan-. Al igual que sucedía en el *Festival In-Presentable*¹², lo que pretende es un ambiente que permita ir más lejos juntos, que rompa los dinámicas individualistas”.

(Domínguez, 2014)

Dejé de hablar de comunidad en la segunda temporada, ahora hablo de grupo. Me interesa mas el hecho de estar juntos y que podemos generar cuando no teníamos ninguna intención de convertirnos en un grupo. La ficción nos propone eso y como espectadores curiosos estamos tentados a probar la manzana.¹³

A este respecto me surge una duda con respecto a la intención de la pieza que relaciono con algunas voces que critican -precisamente- la pretensión de crear un grupo o una comunidad a través de la interacción como una estrategia “fácil” y “ficticia”. Desde la crítica situacionista que subraya el problema de criticar el sistema con los mismos elementos con los que nos provee el sistema que criticamos (lo cual generaría finalmente una integración de la crítica por parte del sistema)¹⁴,

(Plant, 2008)

Para el sujeto es imposible permanecer fuera del espectáculo y pronunciarse respecto de él desde una perspectiva de alejamiento claro, y todo intento de desarrollar un análisis crítico de la totalidad de las relaciones sociales y discursivas debe reconocer que los medios, tácticas y objetivos con los que trabaja están ya implicados dentro de las relaciones de poder a las que se resisten.

Hasta las críticas que se centran en cierto escepticismo con respecto a las estrategias de participación y compromiso en el arte. Me interesa, en relación a este tema, la reflexión de Laura Cull que traza una línea que va desde la crítica de Adorno sobre la noción de arte comprometido hasta la filosofía de Rancière sobre la condición del espectador.

12 *Festival In-Presentable* [definición de Juan Domínguez].

13 Juan Domínguez en correspondencia.

14 PLANT, Sadie. *El gesto más radical: la internacional situacionista en una época post-moderna*. Madrid: Errata naturae, 2008. (p.123).

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



(Cull, 2011)

Adorno was sceptical of “committed art” and argued that the Culture Industry manufactures a false sense of participation and belonging And Jacques Rancière recently argued that spectatorship is not a passivity that must be turned into an activity and that it is high time to call into question the idea of theatre as a communitarian place.¹⁵

Ambas citas se mueven en el mismo terreno de -por un lado- cómo movilizar afectos y crítica hacia el hecho de la participación desde dentro de las estrategias participativas y a la vez, cómo cuestionar la idea del teatro como lugar donde se genera comunidad.

3. Otra de los propósitos de *Clean Room* es disolver las relaciones teatrales y trabajar hacia el deseo. El deseo es aquí entendido en un sentido amplio: el deseo de compartir, de participar o el deseo de experimentar. De nuevo, conecto este propósito con la idea del itinerario: el deseo dibuja trayectorias. Ese deseo sólo se desarrolla si hay algún dispositivo que lo hace posible y que permite la realización de lo que se ha deseado. Ese dispositivo es la ficción. La ficción funciona como elemento premeditado que encierra todo ese deseo, toda esa curiosidad del espectador. La ficción deviene un tipo particular de “realidad” que Juan denomina “contexto”.

(Cull, 2011)

Participation in art requires a certain immediacy, a belief in the artwork itself or in what it represents; on the other hand, participation is meant to entail an awareness of meditation, which has to do with the distinction between “art” and “nature”, according with traditional aesthetics. The one who relates to an artwork, or participates in it, must forget that it is an artwork, something produced by an artist.¹⁶

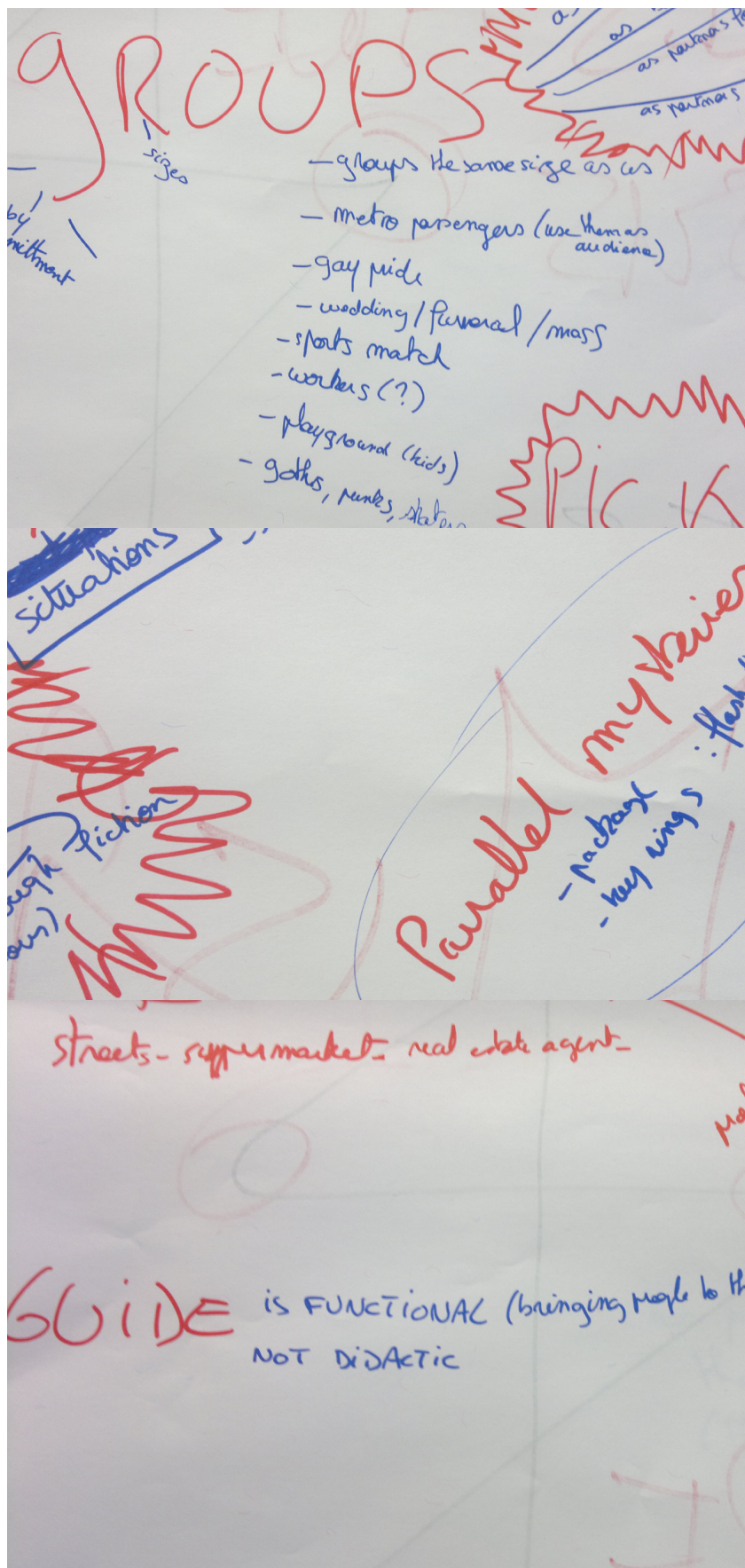
15 CULL, Laura; GRITZNER, Karoline. *Editorial Performance Research: on participation and philosophy*. London: Routledge, 2011, Vol.16, n°4, (pág. 6).

Adorno cuestiona la noción de arte comprometido y asegura que la industria cultural manufactura un falso sentimiento de participación y pertenencia. Y Jacques Rancière ha argumentado recientemente que la condición de espectador no es una pasividad que deba convertirse en una actividad y que ya es hora de poner en cuestionar la idea del teatro como un lugar comunitario.

16 CULL, Laura; GRITZNER, Karoline. *Editorial Performance Research: on participation and philosophy*. London: Routledge, 2011, Vol.16, n°4, (pág.7).

La participación en el arte requiere algo de inmediatez, la creencia en la obra de arte sí misma o en lo que representa; por otro lado, la participación exige una conciencia de la meditación, que tiene que ver con la distinción entre “arte” y “naturaleza”, según la estética tradicional. El que se relaciona con una obra, o participa en ella, ha de olvidar que es una obra de arte, algo producido por un artista.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



¿Se produce -pues- una inmersión del espectador en una realidad ficcionada al implicar la idea de participación que el espectador “olvida” que se encuentra dentro de una obra?

¿Es posible mantener una distancia crítica del espectador más allá de la experiencia?

(Domínguez, 2014)

Es importante ver como se diferencia el espectador de butaca al espectador de *Clean Room*. Como dice Rancière, no hay que hacer cambiar el estado de pasivo a activo, porque el espectador siempre es activo incluso durmiéndose. Lo que a mí me interesa es otro tipo de actividad. Y la fisicalidad tiene mucho que decir en ello. Es difícil contemplar con una fisicalidad activa. Para contemplar hay que tener cierta actitud, cierta calma. Busco más bien lo contrario. A la calma ya llegaremos en la tercera temporada o no llegaremos nunca. No lo sabemos¹⁷.

¿La posible crítica a este mecanismo tendría que ver, tal vez, con la idea misma de la “experiencia” y con una cierta idea de **“turismo”**? (**Turismo** entendido en este contexto como la primacía de la experiencia y el espectáculo). ¿La crítica se puede producir desde dentro? El espectador quiere participar. ¿Hay tiempo/capacidad para tener un punto de vista crítico estando inmerso en el proceso? Pienso en un juego de intensidades. La intensidad no deja ser crítico al espectador pero a la vez, en ese trazado que supone este tipo de trabajo escénico, el espectador no deja de estar en la construcción del camino, de su propia trayectoria uniendo los puntos.

(Domínguez, 2014)

Es imposible mantener intensidad todo el tiempo. La posibilidad de un juego de intensidades es importante para poder tomar decisiones.¹⁸

En el desarrollo de ese dibujo, la individualidad de cada espectador surge en sus diferentes reacciones. Entre los espectadores de la serie pude apreciar que los niveles de implicación estaban profundamente relacionados con las personalidades de cada uno de ellos y cómo estas personalidades encajaban en el grupo creando “roles”, casi como los personajes de una película.

Por otro lado, intentando pensar sobre la idea de **turismo** en relación a este tipo de

17 Juan Domínguez en conversación.

18 Juan Domínguez en conversación.

Diario, 14 de Noviembre de 2011.

...Y los **turistas**,

ya los conozco

viajan por tu cuerpo y se hacen fotografías.

Playas vírgenes o ruinas clásicas,

turismo sexual o de museos,

lo mismo da.

La fotografía, a veces sin enmarcar,

es el testimonio de su existencia

contigo como paisaje al fondo.

Su razón es el tránsito y el giro despiadado

la sutil emancipación del desconocimiento

en arrogancia.

La carne en caída lenta.

Un álbum contra la rutina.

El tiempo como único enemigo.

¿De qué sirve escribir folletos turísticos?

¿Advertir de las necesidades de conservación?

Los carteles de “no tocar”, los de “prohibido fotografiar”.

¿Cuántas vidas se pueden vivir?

Es la única pregunta

que formulan los **turistas**,

antes de que se les agote el saldo.

acciones interactivas, como breves visitas a otras realidades, leo la definición de turismo que da la OMT, y que “consiste en los viajes y estancias que realizan personas en lugares distintos a su entorno habitual, por un período mínimo de un pernocte (una noche de estadía como unidad) y como máximo 365 días, por ocio, negocios u otros motivos”¹⁹.

La palabra **turismo**, es tomada en español del inglés *tourism* y de ahí del francés *tour*, que precisamente implica el concepto de giro, de vuelta, de regreso. Esto enlazaría con la crítica situacionista del viaje y su revisión mediante la idea de la deriva que trataré en el siguiente capítulo. La idea de **turismo** parece implicar superficialidad y de alguna manera, algo que no es del todo “real”. El **turismo** está en el corazón de la sociedad espectacular. Me pregunto si este tipo de acciones interactivas son productoras y soportan, hasta cierto punto, esa ficción de estar “viajando”, cuando en realidad sólo somos **turistas**, o de generar un grupo o una comunidad que son ficticios y temporales.

(Domínguez, 2014)

126

La temporalidad es importante pero no determinante.[...]Pero la serie busca esa temporalidad expandida. Idealmente los espectadores pasarán 3 años, en total 6 de principio a fin con las series, lo cual no concuerda con turismo. En todo caso sería un turismo repetido. Como tener un apartamento en Benidorm y volver cada verano. Igual el concepto vacaciones mola mas que el de turismo. Una relación como la que tienen los espectadores de *Clean Room* no puede ser superficial. Me niego. Es una decisión suya pero en lo que esté en mi mano... el proyecto huye de esa relación busca precisamente otra. Y ni tiene que ver con lo que realmente ocurre si no mas bien con lo que se puede proyectar. La libertad de viajar en el tiempo y de saber que hay alguien ahí que te cuida y sigue pensando en ti. Aunque no te conozca.²⁰

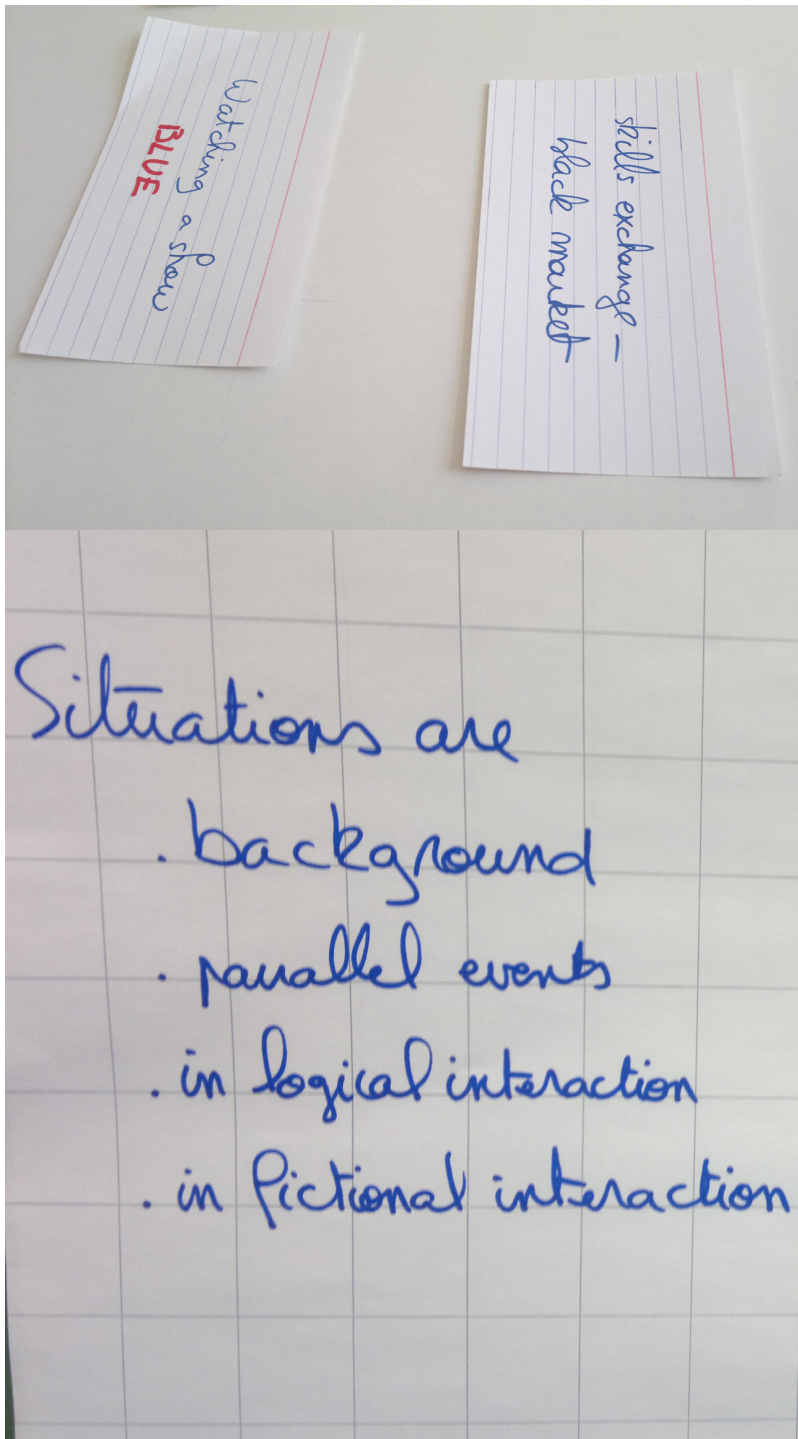
4. Continuando con las diferencias entre la primera temporada y la segunda están algunas de las estrategias utilizadas en la primera temporada y que ahora toman una nueva forma como son: La conciencia del contexto en el que la actuación se lleva a cabo, a través de una especie de *zoom out*. En ese sentido, *Clean Room* funciona como un *site specific* una pieza hecha a medida para un entorno preciso.

Esta estrategia se mueve hacia algo que Juan llama: “El desarrollo de las pequeñas di-

19 UNWTO technical manual: *Collection of Tourism Expenditure Statistics*. World Tourism Organization, 1995. (p. 10) [Consultado el 1 de marzo de 2015 en: <http://pub.unwto.org/WebRoot/Store/Shops/Infoshop/Products/1034/1034-1.pdf>].

20 Juan Domínguez en conversación.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



mensiones” Y es ahí donde el artista lleva a cabo plenamente su trabajo: personajes, pequeñas historias personales, (lo particular), proyecciones, visualizaciones y la creación de situaciones (evitando el *teatrillo*). Un itinerario de marcos y entornos que generarán en la pieza sucesos impredecibles e inimaginables. Algunos de ellos, ciertamente románticos, ya sea por la calidad de algunos de estos “encuentros con la realidad”, como los denomina Juan; ya sea por la idea que Domínguez señala de que la acción interactiva: “Debe ser un acuerdo. Y pensar que en lo que hacemos, existe la posibilidad de un encuentro”, que es también una idea bastante romántica. En la primera temporada todos esos hechos entrelazados creaban juntos una capa de ficción en la superficie de la realidad. Los espectadores dentro de este marco, toman conciencia de sí mismos como personajes de la obra. En esta ficción, todo se vuelve espectacular y también los propios espectadores son “espectaculares” de sí mismos. Sería, tal y como Sadie Plant escribe en su libro sobre Situacionismo:

128

(Plant, 2008)

la conciencia de que, si la sociedad moderna es un espectáculo, los individuos son espectadores: observadores seducidos por las glamorosas representaciones de sus propias vidas, absortos en las mediaciones de imágenes, signos y mercancías, e intolerablemente constreñidos por la necesidad de vivir exclusivamente en relación con categorías espectaculares y relaciones alienadas.²¹

Paradójicamente, la sensibilización hacia el contexto (la toma de conciencia) no funciona como una estrategia de distancia a la manera brechtiana.²² No genera un efecto de distanciamiento. No produce una distancia crítica donde el espectador mantiene su capacidad de juicio, sino una inmersión completa en la capa de ficción, tal y como hablaba en el epígrafe anterior. Para Juan Domínguez, la distancia se produce a través de la calidad **metalinguística** de la pieza. Juan afirma en ese sentido que la calidad “**meta**” de la pieza no se basa en la serie en sí, sino en el papel del espectador como sujeto activo

21 PLANT, Sadie. *El gesto más radical: la internacional situacionista en una época post-moderna*. Madrid: Errata naturae, 2008. (p.67).

22 El distanciamiento es una estrategia dentro del teatro épico Brechtiano que pretende que el público se mantenga en una posición crítica y que conozca que todo es una representación. De esa manera, la percepción de la obra se centra en las ideas y decisiones más allá de la mera narrativa y evita sumergir al público en el ilusionismo, evitando la catarsis que dejaría como resultado un espectador “en paz” o tranquilo.

HEAVY
META

que piensa acerca de cómo se construye esa ficción que habita. Creo que el espectador piensa no sólo acerca de la construcción de la ficción, sino en cómo la realidad también se construye como una ficción.

Otra de las estrategias por la que Juan Domínguez apuesta en la segunda temporada es un cambio en el ritmo, en la velocidad general de la pieza. Es mucho más rápida. La gente es más activa y hay un intento de construir el grupo más en la acción que en la reflexión. Hay aquí algunos ecos de la crítica Situacionista de la sociedad del espectáculo en el sentido de que no hay ninguna meta, sino sólo la creación de una situación. Y también hay para mí, una relación con la noción de hiperrealidad.²³ Cuando Baudrillard describe -siguiendo a Borges- la existencia de un territorio que ha sido sustituido por su propio mapa. En este caso, el territorio sería la realidad y el mapa sería la ficción que se construye en la parte superior de la misma. Como propósito final está: la creación de conocimiento entre todos, la búsqueda y en ocasiones, la satisfacción de un deseo y la relación entre la imaginación y la proyección que son otros de los temas centrales en la temporada dos de *Clean Room*. En este proceso, surge la pregunta: ¿Qué podemos hacer juntos que no podemos hacer solos? Que acabó convirtiéndose en Hamburgo, en: ¿qué vais a hacer juntos que no podéis hacer solos? y su pregunta complementaria menos idealista: ¿Qué podemos hacer aunque estemos juntos?

(Domínguez, 2014)

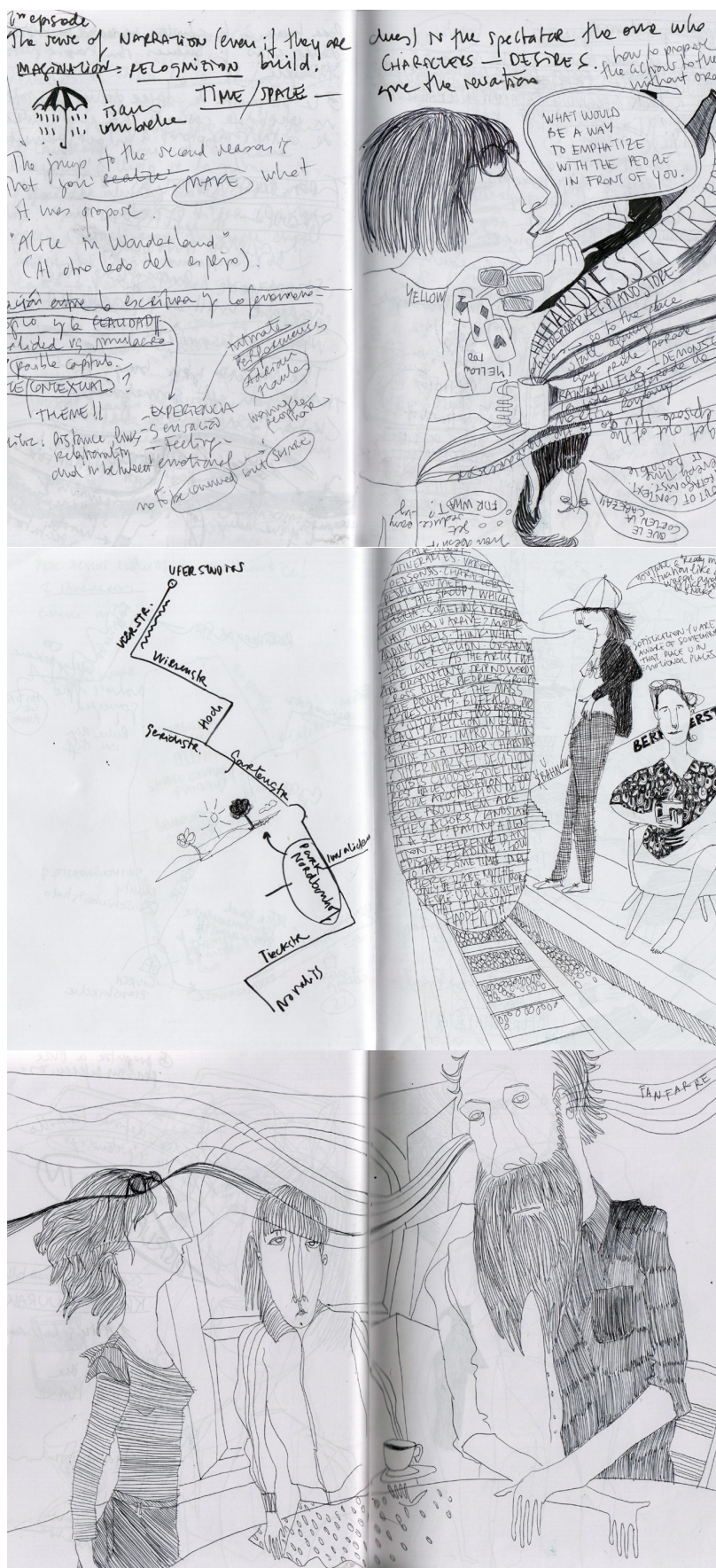
¿Para qué *Clean Room*? Bueno pues para crear unas condiciones diferentes a las aprendidas o las impuestas por las leyes, o las impuestas por la cultura que nosotros no hemos creado. ¿Qué pasa si creamos nuestra propias leyes y nos relacionamos con la realidad de otra manera. El sentido lo tiene que encontrar cada uno. *Clean Room* debe ser eficaz en crear condiciones pero no en darle sentido.²⁴

A propósito de este par de preguntas, se plantea para mí un tema que me parece transversal a toda la propuesta: la distancia.

23 BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. New York: Semiotext(e), 1983

24 Juan Domínguez en conversación.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*

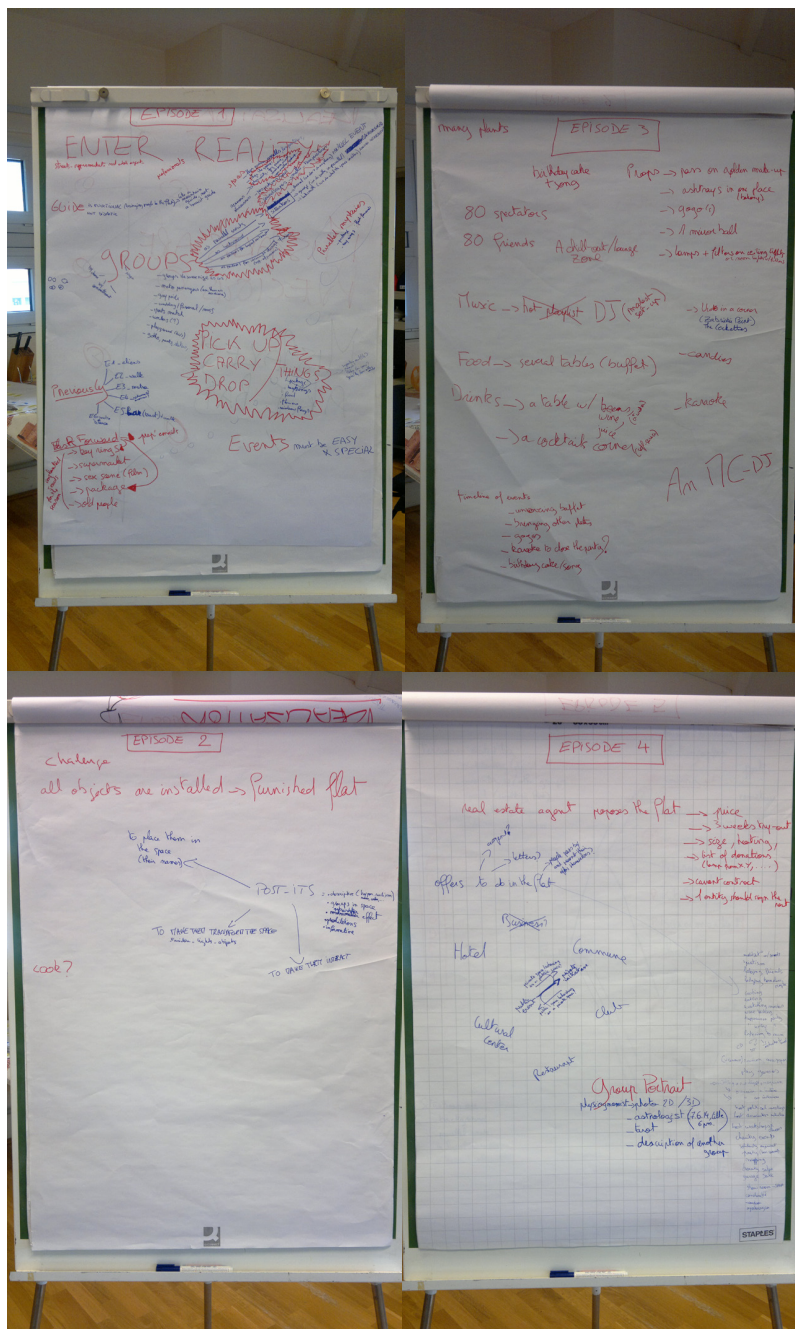


La distancia traducida en recorridos y la distancia del grupo versus el individuo. ¿Cómo se construye la individualidad a través del grupo? Esta cuestión de la distancia está incluida la pregunta de cómo se puede -desde la creación de la pieza- estar más próximos al público a través del trabajo y de la misma propuesta. Cómo acercarse a ese grupo que asiste como testigo y como pieza clave para el desarrollo de la pieza y cómo nos relacionamos unos con otros cuando somos público. Es también un intento de definir el concepto de *in between*, ese “entre medias” que produce relación y contacto junto con distancia y aislamiento. “Reemplazar el trabajo por el compromiso por el trabajo” dice Juan. Generar desde la organización y la puesta en marcha de la pieza -que no puesta en escena- una mecánica que sea como un motor que la mueva y la haga avanzar. Trabajar con el objetivo de crear una experiencia y no un producto, pero a la vez de manera consciente sabiendo que la experiencia deviene producto. Intentar -pues- crear un evento.

132

El proceso compartido durante estas seis semanas tiene que ver con la construcción conceptual y práctica que posibilita la pieza. Se trata de la creación de un dispositivo que se genera a partir de otros dispositivos más pequeños y orientados a diferentes aspectos de la pieza. Un dispositivo que permite generar un marco para el desarrollo posterior de *Clean Room*. Asisto a la creación de un “plan”. Uno de los principales problemas es pues, que nos situamos en una pieza en la que hablamos a simultáneamente de composición a tiempo real y de *script*. A la vez, de improvisación y de premeditación. El trabajo de estos días reconoce el “ensayo” como algo totalmente ajeno pero que en ocasiones se vuelve una herramienta cuando viene disfrazado de simulacro. La discusión y la imaginación como los lugares posibles en los que se va construyendo *Clean Room*. Es como si en el trabajo de interacción con el público, lo único que pudiera hacer el artista es propiciar,²⁵ generar las bases para que algo suceda.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



(Domínguez, 2014)

Si eso es pero no es muy diferente de lo que ocurre en una pieza “normal”. La diferencia es que eliminamos al intermediario, al filtro en forma de performer. Es como ir tú mismo a por los tomates a la huerta, incluso a veces recogerlos, es mas costoso, te lleva mas tiempo pero sabes de donde viene, y ahorras dinero. No tiempo pero tu relación es más con el agricultor, incluso con la tierra misma.²⁶

Por esto, que las palabras más repetidas durante los primeros días serán estrategia pero también conspiración y complot. Pienso que el trabajo se orienta hacia la construcción de dispositivos en el sentido que Agamben le da al término.

(Agamben, 2006)

È un insieme eterogeneo, che include virtualmente qualsiasi cosa, linguistico e non-linguistico allo stesso titolo: discorsi, istituzioni, edifici, leggi, misure di polizia, proposizioni filosofiche ecc. Il dispositivo in se stesso è la rete che si stabilisce tra questi elementi. [...] Si tratta per lui piuttosto di investigare modi concreti in cui le positività (o i dispositivi) agiscono nelle relazioni, nei meccanismi e nei “giochi” del potere.²⁷

134

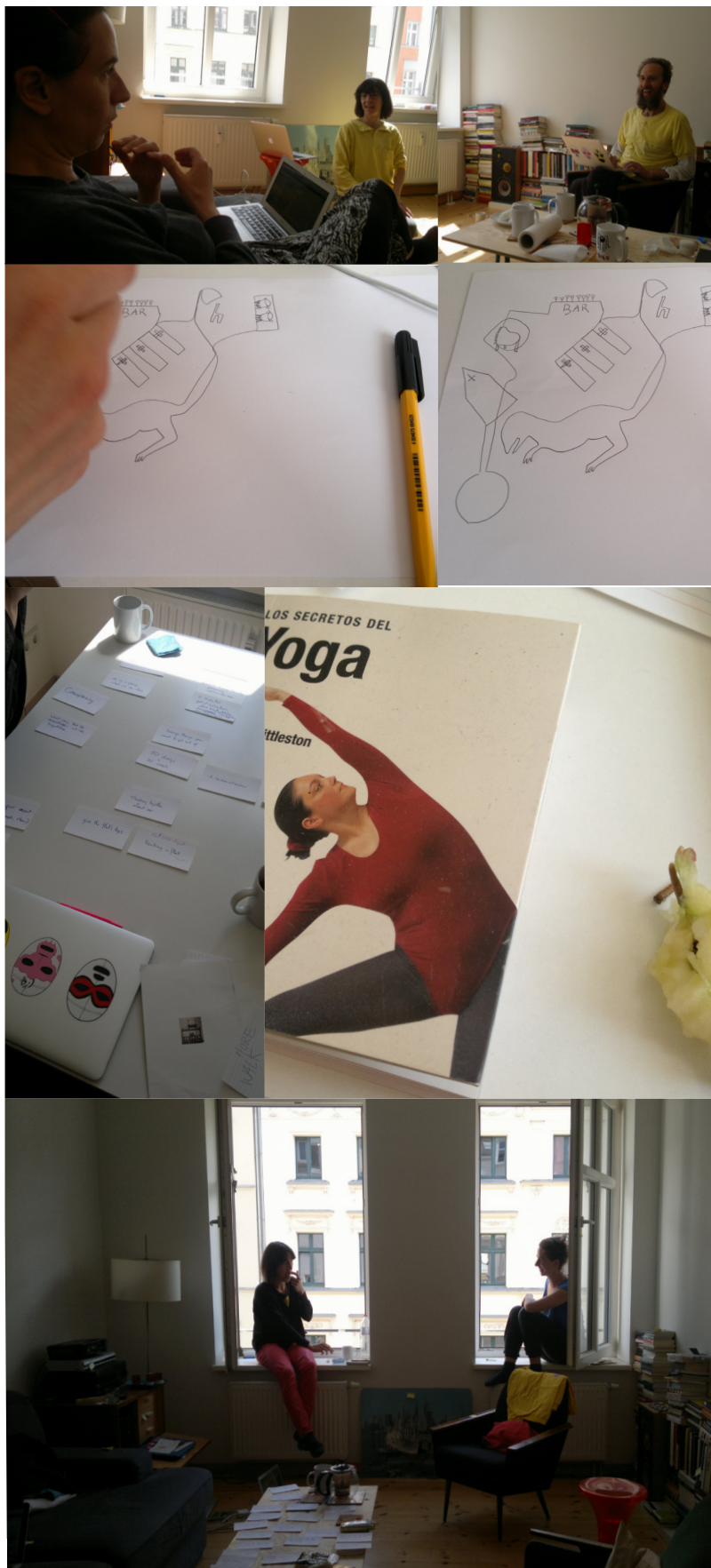
El dispositivo construido es un contenedor para posibilitar este tipo particular interacción. Las implicaciones de este dispositivo se mueven en varios ejes que serán desarrollados a lo largo de este texto: la relación realidad-ficción, la ética y la idea de grupo son algunas de ellas. Para llegar a la construcción del dispositivo, el trabajo se desarrolla en mesa. Varían las formas, hay quien piensa moviéndose como Arantxa o los que estamos más quietos. Alice suele abrir ventanas (metafóricas y no), a menudo nos ponemos jerseys de color amarillo para llegar a un consenso. Otras veces un objeto como el sofá hace que las personas envueltas en esa “espacialidad” concreta sintonicen y estén de acuerdo en un determinado asunto. Sólo hay que cambiar de sitio para probar resistencias y consensos.

26 Juan Domínguez en conversación.

27 AGAMBEN, Giorgio. *Cosa è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006.

Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos. [...] investigar formas prácticas en las que el dispositivo (o dispositivos) actúan en las relaciones, en los mecanismos en los “juegos” de poder. (p.7, p.12)

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



Hay pizarras y -casi desde el principio- un léxico, una gramática y un vocabulario que se van construyendo poco a poco. Simbolizan la creación de un *common ground*. La existencia de códigos que comprenden también la huida de cualquier asomo de meta-lenguaje y de lo que Juan llama “teatrillo” o de cualquier código de representación que nos alejen de lo que se insiste en llamar “el contexto”. El plan responde a la creación del mapa, de la pieza de puntos que será posteriormente recorrida.

Los objetivos de esta temporada de *Clean Room* son:

1. La creación de una grupo en el que público y performers trabajen juntos. *Togethernes*.
2. Intensificar la relación con la audiencia.
3. *The artist is not present* (Reproducir la sensación cinematográfica de que el artista no está presente).

Los efectos que Juan está interesado en producir:

- La producción de ficción a través de la realidad. (No un efecto metafórico, sino real). Entender esta relación entre realidad y ficción.
- Un conocimiento que se construye con la participación de esa comunidad efímera y peculiar que se crea durante la serie.
- Ir desde el pensamiento, la proyección más íntima y por lo tanto, más individual, hacia la acción, una acción conjunta.
- Hacerles conscientes de su “status” de grupo a los espectadores. Hacer que se encuentren con otros grupos. Generar una relación causa-efecto que el autor ya experimentó con su pieza *Blue*²⁸ donde la consigna era “vivir en el efecto”.

28 Pieza de Juan Domínguez creada en 2009 junto con Luis Miguel Felix, María Jerez, Arantxa Martínez, Naiara Mendioroz y Emilio Tomé.

Invertir la temporalidad de los eventos, sacarlos de contexto, disociarlos, transformar sus intenciones, transitar en sus confines, prolongar su eficiencia, eliminar la jerarquía entre causa y efecto, incrementar la consciencia, reducir la resistencia, prolongar el placer, aumentar el esfuerzo a infinito, congelar la sensación, flexibilizar la percepción, experimentar el proceso de atribución de significado, habitar los satélites, traer el fondo, palpar la deformidad, darle tiempo al espacio, vivir el gerundio, gatear analógicamente, imaginar la realidad, transformar la curiosidad, exagerar la manera, apaciguar el deseo, asombrarse mas, segregar mas, decodificarse mas, intensificar mas mas mas ma mmmmmmmmmmmmmmmmm, guiña un ojo! guiña el otro! ya estaba sonriendo cuando empezó a sonreír por segunda vez. Espera! Quédate ahí un momento, no te muevas...

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



Juan dice: “Si hay colores en la publicación no te olvides de poner *Blue* en rojo”. Juan Domínguez no busca generar la relación causa-efecto a la manera “Stanivslaskiana” (psicologista y basada en una narración) sino explorar la posibilidad de la ausencia de causalidad²⁹. Esta dirección hace que se trabaje la incertidumbre del público, que es exactamente lo que sucedía en *Blue*, dónde asistíamos a la presencia de unos cuerpos en escena, a los que veíamos en un estado de felicidad alienante, inexplicable para la audiencia, ingenua y un poco inquietante. El *efecto sin causa*, genera un momento alienante para el espectador ya que no deja “ver” con la lógica habitual el suceso. Sólo nos permite asistir a su desarrollo. La serie tiene algo de eso que ya aparecían en *Blue*: no hay una causa, no hay un porqué. El dinero del episodio final les une de una forma materialista y muy concreta. Por eso Juan no habla de comunidad ya que para él, la comunidad va asociada a una causa. “Igual estoy buscando que se produzca arte con materiales concretos. Y ese arte puede trascender la causa. Suena pretencioso pero es mas ambicioso creo”.³⁰

Para lograr estos efectos y objetivos, durante estas seis semanas se definen una serie de estrategias, de herramientas y de medios que ayudarían a conseguirlo a lo largo de los episodios.

To be continued...

Texto sacado de la página Web de Juan Domínguez. [Consultado en <http://juandominguezrojo.com/?p=44>. El 10 de febrero de 2014].

29 “He querido pintar el grito antes que el horror” Es la cita de Francis Bacon que Deleuze recoge en su ensayo sobre la pintura: DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2005. En esta cita está contenida la intención de Juan Domínguez de un efecto sin causa”. Es muy interesante además, en relación con el tema de la interacción. que Deleuze subraye que la obra sucede en última instancia, en el cuerpo del espectador. Es una teoría de la pintura que da la misma importancia al proceso de pintar como a los efectos que produce la obra en el que mira.

30 Juan Domínguez en conversación.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*

CLEAN ROOM, Temporada 2. Éste es el texto que acompaña el programa de mano del Festival *Latitudes Contemporaines* de Lille.

¿Conspiración? ¿Intriga? ¿Traición? ¡Comunidad!

La primera temporada de *Clean Room* comprometió a la audiencia en un viaje de viajes a través de diferentes grados de realidad.

La segunda temporada que viene, pregunta: ¿Qué podemos hacer juntos que no podemos hacer solos? Como en las series de TV que extienden la narrativa en el tiempo, *Clean Room* reta el compromiso del espectador invitándoles a regresar y seguir su desarrollo a lo largo de cinco días. La audiencia se compromete en un evento performativo y el público es el protagonista. Las experiencias compartidas se van acumulando y entre todos tejemos juntos el argumento de la temporada.

139

Pronto en nuestra ciudad. La primavera está llegando. *Clean Room temporada 2*.

“Ninguno de nosotros se ha enfrentado a una situación como ésta antes”.

1.2.2. Los episodios de la serie³¹

El verdadero viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevos caminos sino en tener nuevos ojos.

Marcel Proust. *En búsqueda del tiempo perdido*.

El texto de la derecha nos revela una de las características de la pieza: la impostura por medio del lenguaje cinematográfico, de la forma de una teleserie llevada al formato de una pieza. En este *teaser* aparecen algunas de las claves de la pieza que juega con los conceptos de:

- Qué entendemos por público
- Lealtad, continuidad y fidelidad: El compromiso y la idea de la serie.
- El suspense como herramienta. Cómo incrementar la curiosidad del público.
- La creación de una comunidad.
- La experiencia.
- De la narrativa en las series de TV a una narrativa construida en común.
- (No) Audiencia (no) acción.
- El propio lenguaje cinematográfico: travelling, teaser, series, guión, plano-secuencia, etc.

La pieza se lleva a cabo en Lille en el marco del Festival *Latitudes Contemporaines* a lo largo de cinco días en el mes de junio, cada día se llevan a cabo dos episodios. Los episodios se desarrollan en diferentes espacios y tratan de temas diferentes pero que se entrelazan entre sí.

(Dominguez, 2014)

Si hay un tema es casi narrativo. Eran un grupo de *espectadores* [sic.] dentro de una serie. Luego hay un montón de cosas que les pasan. Y esas cosas que les pasan son *subtemas* del tema. Son ellos y solo ellos porque estuvieron allí. En donde querían estar. Al menos al principio. Luego igual se arrepintieron pero incluso eso es porque fueron ellos y no otros.

Los especta-dadores. Los espectadores que dan, que proponen y que caminan. Algunos temas adyacentes son: “el divorcio como negociación, el litigio, el secuestro, el Síndrome de Estocolmo. Soma. Placebo. La paradoja entre la acción (la llamada a la acción) y un

31 Estos episodios se refieren a la versión de *Clean Room* presentada en Lille.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



marco más limitado. Como en *Todos los buenos espías tiene mi edad*, sucede que el formato, el recipiente, provoca en sí mismo una estrategia de “narración” o de creación, tal y como señala José Antonio Sánchez.

Un hombre solo en escena, vestido con traje blanco, coloca, una tras otra, pequeñas cartulinas bajo el objetivo de una cámara de vídeo que proyecta la imagen sobre una pantalla a su lado para que el espectador pueda leer. La función del espectador es la del lector. Pero la lectura está condicionada por un tiempo y una presencia, que impone el manipulador de las cartulinas, un cuerpo neutro en quien, sin embargo, se reconoce al autor del texto. Convertir al espectador en lector durante una hora y media puede parecer un ejercicio demasiado arriesgado, casi un acto de crueldad. Sin embargo, el resultado es brillante. El contenido de las cartulinas escritas trata de reproducir el proceso creativo de la pieza. El proceso de construcción de la pieza se convierte en objeto, y ese objeto es la pieza misma, que se cierra sobre sí en contra de lo que el proceso anuncia.³²

En el caso de *Clean Room* se trata de una narración particular donde la idea de *togetherness* marca toda la serie y otros elementos cinematográficos como: la traición, el complot, la manipulación, la trampa y el laberinto ocupan sus lugares en el desarrollo de la acción.

142

Episodio 1: Rendez-vous.

Andaba de puntillas, se asombraba quizás él mismo por no llevar tarjetas de visita en la mano, extendía la diestra poniendo la boca como un corazón, como viera hacerlo a su tía y su única mirada inquieta era para el espejo, en que parecía querer comprobar, aunque llegase en cabeza, si su sombrero no estaba torcido.³³

Marcel Proust *Por el camino de Swam. En busca del tiempo perdido*

El primer día comienza con el episodio uno, que propone un itinerario por la ciudad de Lille. El público camina junto, siguiendo a una guía muy particular. Camina muy deprisa como manera de crear tensión y pasa a través de diferentes espacios recogiendo y entre-gando cajas y otras cosas.

32 SÁNCHEZ, José Antonio. *Todos los buenos espías tiene mi edad*. (p.1). En http://artes-escenicas.uclm.es/archivos_subidos/obras/1245/Jos%C3%A9%20S%C3%A1nchez.%20Todos%20los%20buenos%20esp%C3%ADas%20tienen%20mi%20edad.pdf. Última consulta: 1 de marzo de 2015.

33 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido: La prisionera*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



143

(Domínguez, 2014)

[El paso rápido de Arantxa]. Es una manera de no dejar que ocurran hechos que no nos interesan. En una estrategia para mantener al espectador en la trama, que no le de tiempo de verla desde fuera. Ya habrá tiempo para eso... Que la viva solo desde dentro como cualquier performer.

Un “travelling” a lo largo de los primeros 45 minutos que dura este primer episodio. El desarrollo de este capítulo (y de la serie en general) me lleva, de manera directa a la deriva situacionista que será el tema a tratar en el capítulo siguiente.

(Debord, 1958)

Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden.³⁴

144

“Dejarse llevar por las sollicitaciones del terreno”, por lo arbitrario del recorrido, encontrar el azar y la presencia. Inevitable acordarse de los encuentros de la Maga y Oliveira, y del camino que -mediante una piedra- nos conduce al cielo. ¿Tal vez podríamos aspirar a algo así con este recorrido?

(Cortázar, 2008)

Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una fase de *clochard*, de una buhardilla iluminada en el fondo de una calle negra, deteniéndose en las placitas confidenciales para besarse en los bancos o mirar las rayuelas, los ritos infantiles del guijarro y el salto sobre un pie para entrar en el Cielo.³⁵

El viaje tiene un fin. El recorrido no lo tiene. Algo inútil en el viaje. Embriaguez. Todas estrategias de la narración más clásica para encontrarnos con la idea de un viaje. Juan

34 TEORÍA DE LA DERIVA de Guy Debord (1958. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999. En <http://www.ugr.es/~silvia/documentos%20colgados/IDEA/teoria%20de%20la%20deriva.pdf>. Consultado el 25 de noviembre de 2014.

35 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2008. (p.20).

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*

On Friday, June 6, 2014 3:38 PM, Clean Room <cleanroomcontact@yahoo.com> wrote:

Bonjour Esther,
voici notre dernier message avant le départ. Demain, le 1er épisode commencera pour vous au 107, Rue Esquermoise, à 18h05. Entrez chez KUONI BY UNIVAIRMER et dites immédiatement “bonjour, je suis là pour le 1er épisode de Clean Room”. On vous y attend. Prenez de bonnes chaussures. En cas d’urgence, vous pouvez nous joindre au 06 27 30 41 74.

Amicalement,
Clean Room⁵

145

5 El Viernes, 06 de junio 2014 15:38, Clean Room <cleanroomcontact@yahoo.com> escribió:

Hola Esther,
aquí está nuestro último mensaje antes de la salida.
Mañana, el primer episodio comenzará para usted en 107 Rue Esquermoise, a las 18:05.
Entre en KUONI POR UNIVAIRMER e inmediatamente diga: “hola, estoy aquí para el primer episodio de *Clean Room*”. La veré allí.
Coja un buen calzado.

En caso de emergencia, puede llamarnos al 06 27 30 41 74.
Un Saludo Cordial,
Clean Room

dice: “En la primera temporada los episodios son viajes con final que apuntan hacia otro lado pero todavía así. En la segunda el sentido de deriva es mayor, cuanto menos participamos los que urden el plan mas incontrolado o más a la deriva apunta la serie.” El recorrido comienza con un mail (una de las estrategias es comenzar con información previa a la performance que refuerce esa idea de compromiso) Un mensaje tipo³⁶ (pero personalizado), nos informa dónde hemos de ir para comenzar nuestro episodio. Esta primera cita es una llave que no sólo abre la puerta de la serie sino que nos proporciona una idea de “tempo” que estará presente durante todo el recorrido. Este recorrido pretende un paseo por la “realidad”. Esa primera cita se desarrolla en una tienda o algún establecimiento, donde nos facilitan un papel que nos lleva a la segunda cita. En Hamburgo esta estrategia deja paso a otra que se relaciona con la idea de GÉNERO (cinematográfico, teatral...).³⁷

(Domínguez, 2014)

146

Ahora, [en la versión actual de la segunda temporada, en Hamburgo], se facilita un papel que nos dice si esta situación fuera una película, ¿qué película sería? Una sugerencia ficcional para que la atención juegue. Y luego un segundo papel con la nueva ubicación a la que ir. [También]se les da un sobre que contiene una llave y 50 € y una tarjeta que dice guardar bien esta llave porque abrirá el 3º episodio y el dinero será relevante para el 4º episodio.

En Lille, en un apartamento privado nos encontramos con otros miembros de la serie. De ahí nos facilitan una nueva dirección y nos reunimos finalmente con todo el público. El recorrido comienza. La percepción de la normalidad, de lo cotidiano, alcanza una agudeza insospechada, es como si se amplificara. Nuestra atención se dirige, expectante hacia la cotidianidad. Es como los ejercicios situacionistas para cambiar la conciencia. Estamos presentes: las personas en la calle se convierten en personajes, el recorrido nos hace percibir la espectacularidad y las coreografías cotidianas. Somos espectadores de nuestras propias vidas a través de la presencia de los demás. En ese sentido el recorrido, el itinerario, funciona siempre como un extrañamiento poético y como un ejercicio de presencia.

36 Ver página 145.

37 REFERENCIA CRUZADA PÁG. 460.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



En un primer ensayo realizado en Berlín se llega a la conclusión de algunos de los puntos por los que ese recorrido ha de pasar (para dotar a la propuesta de dinamismo) y que se cumplen en Lille: Una tienda de flores de la que cada miembro de la audiencia sale con una flor en la mano, un bar donde reponer fuerzas, un supermercado donde cada persona compra algo por menos de dos euros, espacios que atravesamos, lugares que han de adaptarse a cada ciudad en la que la serie tenga lugar. Juan dice al respecto: “todo espacio en el que hacemos algo que nos hace mas grupo”. En nuestro recorrido por Lille atravesamos las calles de un barrio céntrico de una ciudad del norte de Europa. Somos 30 personas y una bicicleta en esta primera edición de la segunda temporada. El recorrido transcurre de manera uniforme y muy tranquila. Lo más llamativo es ser percibidos desde fuera como un grupo, rasgo que se acentúa con elementos como las flores o cuando la relación con el lugar es desigual como por ejemplo, cuando entramos en el espacio muy reducido del kiosko donde rellenamos un boleto de lotería todos juntos. Un espectador me refiere posteriormente la sensación de haber estado en una película de Antonioni, un ritmo uniforme que se ve subrayado por el calor de la tarde de junio y cierta sensación de algo que transcurre sin que suceda nada espectacular, como lo cotidiano, hasta que nos subimos a un autobús que primero marcha atrás y luego hacia adelante nos lleva a una plaza. Hay allí una mujer que nos espera para hacernos una fotografía de grupo que tiene como fondo lo que nos explican que es un apartamento alquilado para la audiencia y del que podemos disfrutar desde el próximo episodio que de hecho, comienza allí. Este primer capítulo viene de la idea de materializar el viaje imaginario que sucede en el segundo episodio de la primera temporada,

(Domínguez, 2014)

[el episodio] que llamamos el viaje. En el que los espectadores escuchan una voz en off que les sugiere un viaje imaginario de grupo. Poco a poco los espectadores se van dando cuenta de que son ellos quienes están generando el viaje mental al responder las preguntas que la voz en off va haciendo.

En el episodio de la *Snake*, en la primera temporada, esta estrategia se utiliza para producir la sensación de viaje. La narración misma, cuando aparece como tal es -en sí misma- un viaje.

Snake Episode (3rd Episode, Warsaw)/ Episodio de la serpiente (3^r episodio, Varsovia)

A continuación, reproduzco una parte del guión de preguntas que escuchaban los espectadores uno frente a otro, en la primera temporada en el episodio de la *Snake*.

VOICE/ VOZ:

Hello, good evening and welcome!

[...] You are all sitting down on chairs. I hope they are comfortable enough./ [...] Estáis sentados en sillas. Espero que estéis suficientemente confortables.

How are you?/ ¿Cómo estás?

How far from the door are you sitting?/ ¿Cómo de lejos te queda la puerta?

Are you curious?/ ¿Eres curioso?

Are you ready?/ ¿Estás listo?

Do you think there is something under your chair?/ ¿Crees que hay algo debajo de tu silla?

What's under your chair?/ ¿Qué hay debajo de tu silla?

To which cinematographic style does your life belong? / ¿A qué estilo cinematográfico pertenece tu vida?

Who would you like to be interviewed by?/ ¿Quién te gustaría que te entrevistase?

Who would you like to interview?/ ¿A quién te gustaría entrevistar?

Which new subjects would you like to put on the table?/ ¿Qué asuntos nuevos te gustaría poner sobre la mesa?

What is the smell of this room?/ ¿Cuál es el olor de esta habitación?

What is the minimum you have to do to make a change?/ ¿Qué es el mínimo que has de hacer para provocar un cambio?

What would you like to be a beginner in?/ ¿En qué te gustaría ser un principiante?

What would you like to be inexact at?/ ¿En qué te gustaría ser inexacto?

Who do you work for?/ ¿Para quién trabajas?

Do you like metaphors?/ ¿Te gustan las metáforas?

What kind of conspiracy are you involved in at the moment?/

¿En qué tipo de conspiración te hayas envuelto ahora mismo?

What kind of tools do you use for that conspiracy?/ ¿Qué tipo de herramientas usas para esa conspiración?

Las preguntas de la *Snake* (herramienta-situación desarrollada en el tercer episodio de la primera temporada que consiste en situar a los espectadores frente a frente en parejas de dos mientras van escuchando preguntas que pasan por diferentes temáticas y que en algunos casos están referidas a cuestiones personales) hacen que la narración vaya guiando a los espectadores e incluso funciona cambiando su posicionamiento en cuanto a cuestiones previas. Funciona como un apoyo para desarrollar la imaginación del espectador y sus expectativas. Así pues, esta “serpiente” (*Snake*) del primer episodio que consiste en una estructura espacial donde se sientan en parejas, uno en frente de otro, mientras van escuchando las preguntas pasa en esta segunda temporada al desarrollo de un viaje. Estas preguntas me recuerdan poderosamente a la estrategia desarrollada por otro grupo, *Gob Squad*, cuyo nombre -curiosamente- significa “pedazo”, pieza ocupada, en una especie de reflexión espacial que viene muy a colación de nuestros itinerarios temporales y espaciales. *Gob Squad* utilizan en sus performances una estrategia similar de preguntas que, en principio, están destinadas a los propios intérpretes pero que al ser públicas, tanto las preguntas como las respuestas, provocan inevitablemente una identificación por parte de la audiencia que las hace suyas y reflexiona sobre ellas. El nivel de participación que suponen estas preguntas creo que trabaja en torno a una “apertura”. Por un lado, el público se “abre” hacia el resto de espectadores y hacia la propuesta ya que se trabaja sobre el reconocimiento y sobre la identificación. Y también una apertura hacia estrategias más radicales o más obvias de participación. Las preguntas suponen itinerario en el sentido de que cada una de ellas inicia trayectorias posibles: de identificación con otros espectadores o con el performer, de navegación sobre la propia pieza o de unión hacia nuevos temas que se plantean en su desarrollo. En una de las últimas piezas de *Gob Squad* a la que asistí como espectadora, *Western Society*³⁸, partían de un vídeo que habían sacado de internet sobre una extraña reunión familiar. El vídeo devenía un pretexto para que parte del público saliera en un momento dado, a interpretar cada uno

de esos personajes que previamente habían sido aislados e interpretados por los inte-

38 *Western Society* es el retrato de la civilización del SXXI, como a través de un marco el cual nos permite asomarnos y espiar un salón de una familia desconocida y reconocernos a nosotros mismos. En <http://www.gobsquad.com/>, Consultado el 12 de septiembre de 2103.

Can you remember a real situation that felt more like fiction than like reality?/ ¿Puedes recordar una situación que pareciera más ficción que realidad?

If you were a killer, what kind of killer would you be?/ Si fueras un asesino. ¿Qué tipo de asesino serías?

Who would you kill?/ ¿A quién matarías?

Who else?/ ¿A quién más?

Until where would you like to walk?/ ¿Hasta dónde te gustaría caminar?

Who would you like to have sex with?/ ¿Con quién te gustaría tener sexo?

What would you like to have sex with?/ ¿Con quién te gustaría tener sexo?

Please look at the people around you./ Mira a la gente que está a tu alrededor.

Does the person in front of you look suspicious?/ ¿Parece sospechosa la persona que está enfrente de ti?

Have you already talked to the person in front of you?/ ¿Has hablado ya con la persona de enfrente?

If the person in front of you had a dog, what kind of dog would it be?/ Si la persona de enfrente tuviera un perro ¿Qué tipo de perro sería?

Is this person a compulsive liar?/ ¿Es esta persona un mentiroso compulsivo?

Does this person have any kind of insurance?/ ¿Tiene algún tipo de seguro?

Is this person going to do something dangerous?/ ¿Va a hacer algo peligroso?

What was this person-like as a child?/ ¿Cómo era de niño?

What is this person going to be-like as a senior?/ ¿Cómo será de mayor?

What kind of underwear is this person wearing?/ ¿Qué tipo de ropa interior lleva?

How does this person wake up?/ ¿Cómo se levanta?

How does this person kiss?/ ¿Cómo besa?

Is this person playing or resisting?/ ¿Esta persona está jugando o se resiste?

Which country do you think this person comes from?/ ¿De qué país es?

Are the shoes of this person funny?/ ¿Son graciosos sus zapatos?

Smile at this person. / Sonríe a esta persona

What happened? / ¿Qué ha pasado?

Why are you laughing so loud?/ ¿Por qué te ríes tan alto?

You cannot stop. / No puedes parar

More and more./ Más y más

You almost cry from laughing./ Casi estás llorando de la risa

Can the person in front of you help?/ ¿Te puede ayudar la persona que está enfrente?

You all stop laughing now. Why?/ Habéis parado todos de reír ¿Por qué?

grantes del grupo. La participación explícita por parte del público es una constante en el trabajo de este grupo y se da en piezas como: *Dancing About*³⁹, donde la estrategia es una catártica invitación al baile a través de pantallas que emiten vídeo en directo. De hecho, la mediación de la técnica es un elemento omnipresente entre las estrategias de este colectivo. La invitación al baile no era explícita sino que se iba construyendo a medida que la obra se sucedía y conocíamos los secretos de los intérpretes.

Western Society es una pieza que reflexiona sobre el paso del tiempo, la extrañeza de lo cotidiano, la historia de la civilización (resumida en unos cuantos minutos de introducción que son como una obertura) y la crisis de la edad. En esta pieza los itinerarios son variados y no responden a lo que en principio parecen: El recorrido temporal de miles de años de civilización se vuelve cómico por lo breve y lo caricaturesco y a la vez, profundamente elocuente sobre el paso del tiempo y la arbitrariedad de nuestra organización actual. Probablemente, habría que abrir otro paréntesis aquí y hablar de *Gob Squad* y sus estrategias del ridículo y el feísmo como elementos que permiten empatizar a los espectadores, una cierta dimesión que llamaría “pop”. Pero volvamos a *Western Society* y su recorrido espacial por ese salón y sus personajes, distribuidos en diferentes posiciones. Del espacio de este salón, saltamos de nuevo a *Clean Room* justo al espacio de otro salón. Entramos en la casa. ¿Podremos salir de ahí?

39 En <http://www.gobsquad.com/projects/dancing-about>, Consultado el 12 de septiembre de 2103.

The paradox of the cult of the individual and our need for community becomes the central drama of the piece. The dancers form temporary teams, shifting the individual to a potential ‘we’. One dances for many, many dance for one. The performers temporarily represent such diverse groups as ‘atheists’, ‘optimists’ or ‘children of alcoholics’, forming constantly shifting diagrams of belonging, standing up to be counted as a proud minority, sometimes a minority of one.

La paradoja del culto al individuo y nuestra necesidad de una comunidad se convierten en el drama central de la pieza. Los bailarines forman equipos temporales, cambiando de lo individual a un potencial “nosotros”. Uno baila para muchos, muchos bailan para uno. Los artistas representan temporalmente grupos tan diversos como “ateos”, “optimistas” o “hijos de alcohólicos”, formando constantemente diagramas cambiantes de pertenencia, permaneciendo de pie para ser contados como una minoría orgulloso, a veces una minoría de uno.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



153

GOB Squad. Fotografías de diferentes piezas. De arriba a abajo:
Western Society y *Dancing About*, fotos de David Baltzer.
Fotografías de *Western Society* de Gob Squad. Fotografía: Garrett

Episodio 2: *La maison qui brûle*.

Au feu, les pompiers,/ V'là la maison qui brûle !/ Au feu, les pompiers,/ V'là la maison brûlée!/ C'est pas moi qui l'ai brûlée,/ C'est la cuisinière,/ C'est pas moi qui l'ai brûlée,/ C'est le cuisinier.

Canción infantil francesa⁴⁰.

Volvamos a *Clean Room* tras este pequeño desvío sobre el trabajo de *Gob Squad*.

En el primer día suceden los dos primeros episodios. El segundo termina abajo en la calle donde se comunica que el apartamento ha sido alquilado hasta final de mes y que a partir del sexto episodio el apartamento es suyo durante un mes. Para lo que ellos quieran. Entonces se le da la llave a un responsable. Y se les recuerda que el día siguiente tienen que venir con un amigo. ***Fast forward***. Ellos comenzarán a suponer lo que sucederá en el próximo episodio. Los ***fast forward*** merecen una consideración aparte, porque precisamente, actúan como elementos de capital importancia en la lectura de este tipo de piezas interactivas como itinerarios. Actúan como el elemento de proximidad al que nos dirigimos. El próximo punto, el que comenzamos a ver, a menudo es presentado por un ***fast forward***. Este episodio se desarrolla en una casa que la organización se ha encargado de alquilar durante un mes para todos los integrantes del público de *Clean Room*. En el último episodio el guía nos ha despedido con la frase: “Éstas son las llaves que abren el tercer episodio”. Cuando entren allí. Se encontrarán con un espacio cuyos muebles, objetos, paredes... son piezas de mobiliario que les pidieron desde la organización antes de comenzar la serie. Este episodio es uno de los que más modificaciones ha sufrido. Esos cambios reflejan uno de los conflictos principales de la serie: cómo generar un equilibrio entre la proposición de trabajo con la audiencia, su interacción y su participación sin ser “directivo”. La estrategia de Juan en este caso, tal y como la define Alice Chauchat, se mueve entre: “el espacio que se plantea entre el “workshop”, el taller (el trabajo de aprendizaje con la audiencia) y lo que Juan llama “el teatrillo”.

40 ¡Fuego, fuego, los bomberos!/ He aquí la casa en llamas! / ¡Fuego, fuego, / He aquí la casa quemada! / No soy yo quien la quemó / Fue la cocinera / no soy yo quien la quemó / Fue la cocinera.

Me siento confuso. ¿Qué sucede aquí? No sé cómo hemos podido llegar a esto, pero todo tiene sus límites [...] desde anoche ni uno solo de nosotros aunque lo haya intentado ha podido salir de esta habitación. [...] Es tan extraordinario. ¿Cuánto tiempo llevamos aquí? No lo sé, he perdido la cuenta, pero imagínense los cambios de lugar de cada uno de nosotros durante esta horrible eternidad. Piensen las mil combinaciones de piezas de ajedrez que hemos sido, incluso los muebles, los hemos cambiado de sitio cien veces y... pues bien en este momento nos encontramos todos, personas y muebles en la posición y lugar exactos en la que nos encontramos aquella noche. ¿O es otra alucinación? Dígamelo Álvaro, díganmelo todos.

Diálogos extraídos de *El Ángel Exterminador*. Luis Buñuel⁶

(Juan, 2014)

Hoy hemos trabajado mucho en como entrar en esa casa. Pensábamos a oscuras todo el episodio, en penumbra, con linternas..... luego hemos querido simplificar y María propuso que porqué no el ultimo episodio como segundo. Con la bomba desde el principio. Pero teníamos entonces el problema de que viene después. Como final es tan potente conceptualmente...y ahí empezamos a darle otra vez el espacio al hecho de darles la casa y de la proyección que pueden encontrar en ese hecho y de lo que pueda generar esa conversación sabiendo que quedan 4 episodios y que ya les hemos hecho algunos *fast forwards*. Hemos pensado en añadir este factor del fast forward mas serial de la TV para crear vinculo, expectación y continuidad. En la primera temporada esto no existía, jugábamos sólo con la sorpresa. Ahora con el *fast forward* tipo la caja del supermercado, el amigo que tienen que traer, el saber que todo ocurrirá en la casa podemos jugar mas a ligar los episodios y que tengan responsabilidad conjunta y no individual.⁷

6 BUÑUEL, Luis. *El ángel exterminador*. España, 1962.

7 DOMÍNGUEZ, Juan. Mail al equipo durante el proceso de *Clean Room*

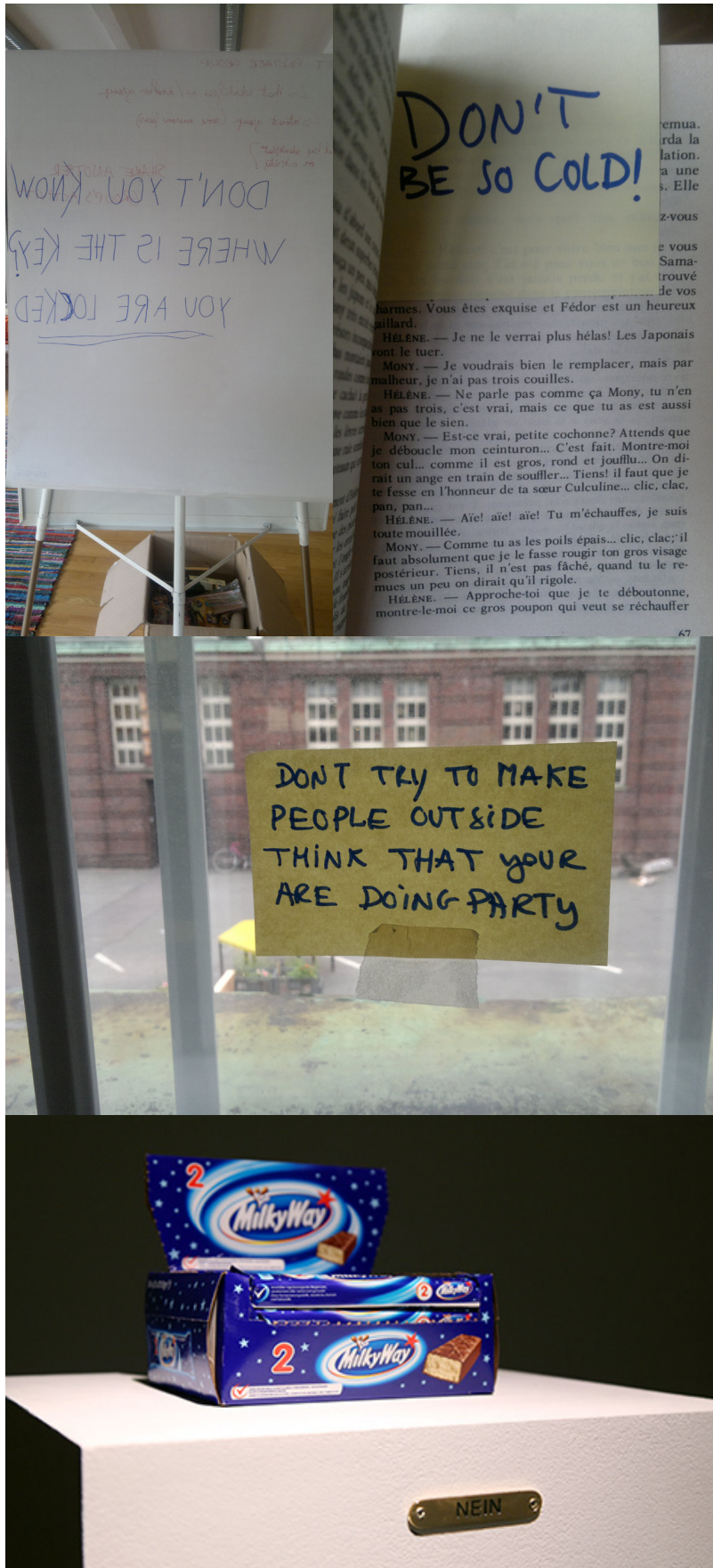
En un principio, los elementos de la casa estaban repletos de una serie de post it que indicaban mayoritariamente (hay algunos *post it* redactados en forma positiva) lo que no debe hacer el espectador, en una clara invitación a hacerlo. Esta estrategia -que fue descartada- tenía algo que me recordaba a la pieza: *Eat me?* De Hans-Peter Feldman. Una instalación que tuve la ocasión de ver en el marco de *One on One* en la galería KW de Berlín.⁴¹ Una exposición que por medio de una disposición muy particular: cada visitante entraba solo en una de las salas para ver la pieza de manera singular en espacios autónomos que están especialmente concebidos para las nuevas obras y sólo accesibles para un visitante a la vez. En uno de estos espacios donde sólo estaba el espectador, la instalación es una caja de chocolatinas con un “NO” debajo. Se conmina al visitante a no coger la barrita de chocolate en una habitación donde está a solas y nadie le va a ver si la coge. El hecho de jugar con la prohibición y con la obediencia juega con la asunción de las políticas de control descritas por Foucault. Es un episodio que pone de manifiesto la autocensura y también como nos posicionamos delante de un otro que observa y puede sancionar nuestras decisiones. Las órdenes contenidas en los *post it* que nos hablan desde los objetos, en una especie de técnica animista, son contradictorias. Indican lo que el espectador no debe hacer y le invitan veladamente a hacerlo. Son tentaciones, deseos. Actúan como elementos doble vinculares que estimulan la curiosidad y a la vez, niegan lo que están proponiendo. El problema de la estrategia de los *post it* es que las propuestas eran bastante obvias. No resultan excitantes y pese a su intención de no dirigir, nos dan instrucciones o contraórdenes. Desde esta estrategia que -desde mi punto de vista- aunque no acabe de funcionar, trabajaba a un nivel mucho más profundo, se produce un giro hacia la solución que finalmente se estableció en Lille y que consistía en un segundo episodio en el que se dejaba que los espectadores “activasen” esos objetos y ese espacio.

Un episodio transición que abre la puerta al tercer episodio.

41 RESTREPO, Patricia, en Art Parasites. <http://www.artparasites.com/recommended/think-inside-box-632>. Consultado el 1 de febrero de 2014.

One on One evoca inquietud, me sentí como si estuviera participando en una especie de experimento social. La instalación de Hans-Peter Feldman de una caja de chocolatinas expuestas en el centro de una habitación juega en ese sentido. A solas con las chocolatinas, no estaba segura de si la pequeña placa debajo de la caja que dice “Nein” (no) era irónica o declarativa.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



157

Ariba: MOLANO, Cecilia. Fotografías de *Clean Room*, inicio del proceso. Berlín, 2014.
EAT me? Hans Peter Feldman. Exposición *One on One*. KW, Berlín.

Episodio 3: el episodio paralelo y el episodio 4:

What time is it? party time!

En el episodio tres, las líneas se multiplican. La trayectoria unívoca que el grupo generaba, se rompe y se abre a otros individuos que quedan implicados en la acción. Cada espectador invita a un amigo. El grupo se multiplica por dos pero no será hasta el cuarto episodio que se reúnan. Los espectadores van a ir recibiendo una serie de cajas misteriosas que se abandonan en el rellano de la escalera o que traen personajes misteriosos. Las cajas que van llegando contienen: decoración navideña, *Galette du roi*, juguetes sexuales que trae un stripper que hace un número de striptease, objetos de Halloween... (es un fantasma el que entrega los regalos), una tarta de cumpleaños, platitos y un cartel de “Feliz Cumpleaños”. La intención es celebrar una fiesta, pero una fiesta que no es espontánea pese a que los espectadores la vivan sin ser muy conscientes de cuál es el motivo. Al final de la fiesta el grupo recién creado se escinde en dos: los espectadores y sus invitados.

Para Juan esta estrategia sirve para reforzar la noción de grupo de los espectadores y sucede que el episodio cuatro, aparecen los invitados y se juntan en el piso dónde continúa la fiesta. El final del tercer episodio es la irrupción de la fiesta. El DJ y todos sus colaboradores aparecen y la música comienza marcando el principio de la fiesta. Una fiesta de cumpleaños infantil: caretas, objetos de broma. Una caja con pijamas y almohadas para una “pijama party”, objetos de carnaval, una boda... El propósito es crear un recorrido de nuevo, a lo largo de diferentes fiestas. El público se ve bombardeado por una serie de eventos sin sentido y sin relación más allá de la que plantea que están relacionados con la fiesta. Un agasajo excesivo del público, una gestión excesivamente consumista de los recursos, una especie de estado “maníaco” hacen que -desde mi punto de vista- éste sea el episodio menos interesante de toda la serie. Pero sin embargo, es tal vez uno de los más interesantes desde el punto de vista de nuestro recorrido particular, lector, porque plantea algunas preguntas clave en el tema de la interacción:

-Cómo conciliar la idea de una participación “dirigida” con la toma de decisiones libre, con un espectador “emancipado”.

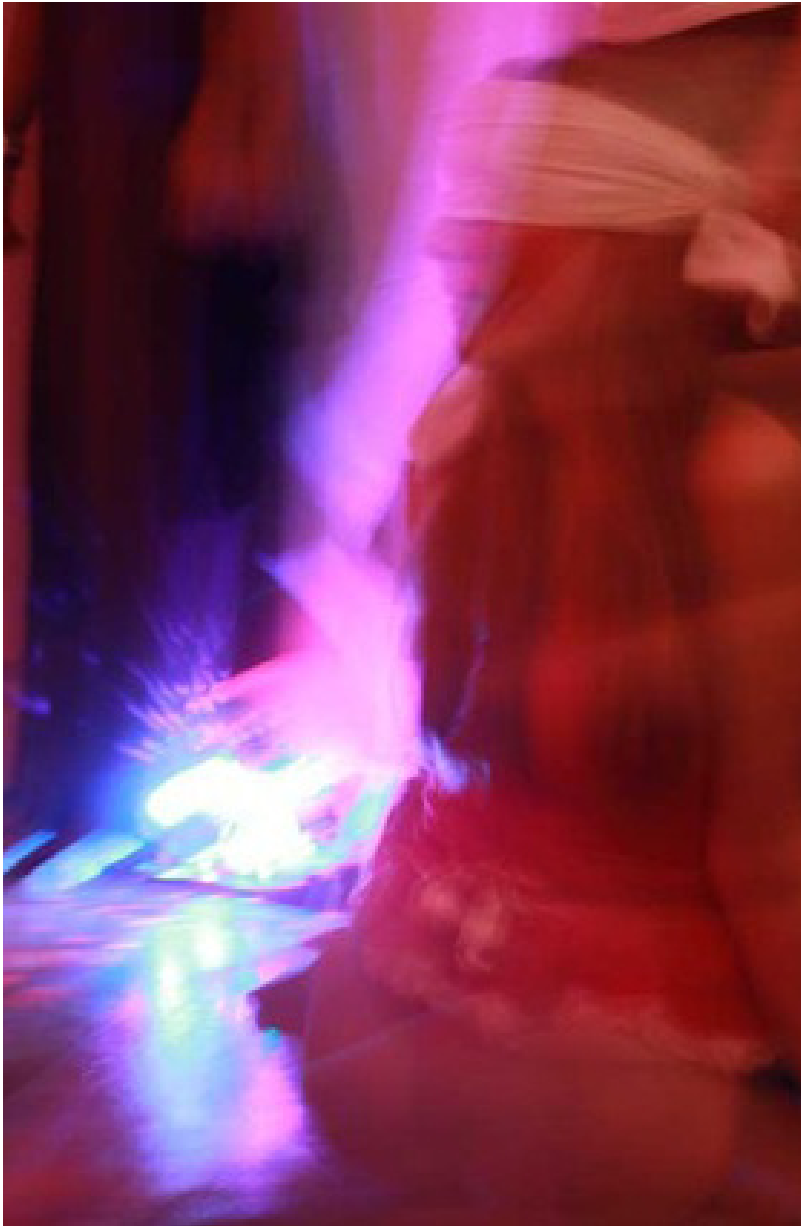
1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



159

- El problema de la escala en performances participativas. Ya presente en el recorrido inicial. Mucho público genera zonas de “indefinición” entre algunos participantes.
- La calidad de la experiencia. Trabajar los “divinos detalles” a menudo relacionados con lo inesperado, con algo que no se puede plantear de antemano, por ejemplo: la sucesión de imágenes que yo, como espectadora, recuerdo del itinerario prueba de Berlín tienen que ver con la secuencia particular e íntima de un niño semidesnudo en medio del recorrido (el verano, el olor de un pequeño canal cercano, una mancha de pintura chorreando en la carrocería del coche de un caballero que era igual que Steve McQueen en su *hinterhof*). Esas imágenes regaladas que constituyen lo inesperado de lo cotidiano.
- La presencia de múltiples acciones (como sucede en el apartamento, donde comienzan a llegar toda una serie de elementos de juego) que anularía el sentido de la comunidad y me hace pensar en individualismos. Es de nuevo pensar si necesitamos un *goal* común para el grupo o no... o se mueve más en también, por qué no, ver al otro. Este episodio se relaciona para mí, con un trabajo realizado en el año 2012 junto a Katrin Memmer, donde la intención era revisar la idea de éxito social a través -precisamente- de una fiesta. *Das Fest*, era una pieza interactiva que consistía en el planteamiento de tres itinerarios posibles con respecto a la idea de éxito entendida en sentido amplio (éxito personal y profesional, o más concretamente, éxito social). Estos tres itinerarios tenían que ver: 1. con una salida “espiritual” de alejamiento y huida. 2. Un segundo itinerario que era el del campo de batalla social simbolizado por medio de una cena donde se sucedían las pruebas y los retos y dónde se establecía por encima de todo, el concepto de competitividad entre los comensales, subrayando así la falta de solidaridad tan característica de nuestras sociedades capitalistas y por último, 3. el tercer itinerario que se iniciaba en la idea de entrega a través del intercambio sexual y la idea de regalo entendida como lo que hacemos sin esperar nada a cambio, sólo por el placer de entregar. En *Das Fest*, que se realizó en un espacio no convencional (un apartamento en Berlín) el problema fue similar -según mi punto de vista- a lo ocurrido en Lille y fue que el dispositivo de la fiesta, superó y hasta cierto punto, vació de contenido a la propuesta.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



Episodio 5: recorrido.

Es el segundo recorrido por la ciudad. Quedamos en un parque donde nos esperan Arantxa Martínez, María Jerez y Juan Domínguez con una pancarta que tiene la foto que nos sacamos el primer día. Una banda musical nos acompaña en un breve desfile. Hay aquí una celebración del público. Ahora sí, todavía más que en el recorrido del primer día, *somos un grupo*.

Este homenaje al público me recuerda a otras piezas como LAS POSICIONES DE LOS TORREZNOS⁴² donde en una serie de diapositivas, comienzan a alabar a la audiencia, con frases del tipo: “Este es el mejor público” Hay en ello un intenso valor “emocional”. La audiencia adquiere protagonismo a través del subrayado de su función. Hay una búsqueda y la intención de generar una experiencia. En ese sentido, la banda de música crea el ambiente, la banda sonora de nuestra película particular. El grupo de espectadores es contemplado por un segundo grupo de espectadores: los viandantes. La música nos brinda un género. Estamos en una película entre el realismo mágico y un musical. Formamos parte de una pequeña magia.

Es un segundo recorrido mucho menos espectacular que el primero, más orientado a la celebración, más “cerrado” en sí mismo y en el grupo que en la percepción del exterior, tiene algo de itinerario nostálgico de cierre. El hecho de volver, de regresar al apartamento (movimiento que es evidente desde el principio del recorrido), nos convierte en unos Ulises ocasionales y cotidianos, un poco desorientados y sonrientes. El retorno, marca el fin de nuestro viaje y la banda nos conduce de nuevo a la casa donde tendrá lugar el último episodio.

42 REFERENCIA CRUZADA (p. 358).

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



Episodio 6: Money, can't buy me love.

En el episodio 6 se vuelve al apartamento. Los espectadores se encuentran con una hucha-cerdito con un martillo al lado. Ambos elementos ocupan un lugar central en la habitación principal de la casa que ha sido vaciada de cualquier resto de la fiesta.



164

Fotografías, episodio 6. *Clean Room*, Lille, 2014.

De nuevo la instrucción no se ha dado pero es clara. Una de las espectadoras rompe la hucha. Contiene dos billetes de 500 euros dentro y una pequeña nota: *¿Qué podemos hacer juntos que no podemos hacer solos?*

La aparición del dinero genera un debate inmediato. El dinero en su *objetualidad* extrema, es discutido por los espectadores. Sin embargo, la nota genera una discusión que va más allá: hay que hacer *algo* con ese dinero. Las ideas se suceden unas a otras: desde hacer una performance, dárselo a la primera persona que lo necesite por la calle, alquilar un globo aerostático y tirar desde allí el dinero que sobre a la calle. Las soluciones son espectaculares, pocos son partidarios de repartir el dinero. De nuevo el problema de la escala: 1.000 € entre casi 30 personas no es mucho y de alguna manera los espectadores son ya partícipes de un juego que va más allá de ellos y son conscientes. Por eso las propuestas son más ambiciosas e imaginativas de lo que el equipo inicialmente pensó. El dinero provoca un problema *real* y una responsabilidad que los participantes asumen. El cerdo se convierte en una presencia totémica como aquel de *El señor de las moscas*.

Diario. Sin fecha. Sobre la mirada.

Se oculta a la mirada lo que no vimos una vez, o tal vez, lo que no vimos “de una vez” se oculta al deseo, cuesta descubrir. Y sobre todo, se oculta al conocimiento porque lo que conocemos al pertenecernos, nos deja de asombrar y de ofrecer posibilidades de duda, de contemplación nueva. De igual manera, ¿Cómo mirar “como nuevo” un dibujo o un escrito? Y más allá cómo mirar nueva una persona, ensayar una mirada sin duda ni juicio, una mirada que no busque las similitudes “de” con... si no que ejercite un descubrimiento, la ampliación del paisaje antes que su reducción, la diferencia, lo que se escapa a la comprensión y al entendimiento... lo que se escapa. Lo que no nos pertenece y no lo sabemos que nunca nada, nos perteneció. Y debe ser que al hablar de desconocimiento, la estructura misma se vuelve borrosa, imprecisa... no conocemos ni el orden, porque el orden a veces, disfraza lo que parecemos conocer. Lo que creemos.. Qué necesidad la tuya de orden y desorden, Ce, como un barco... como esos animales que avanzan deshaciendo. Qué necesidad de verdad y nueva claridad, qué necesidad de diálogo, de luz, de cambio. De descubrir.

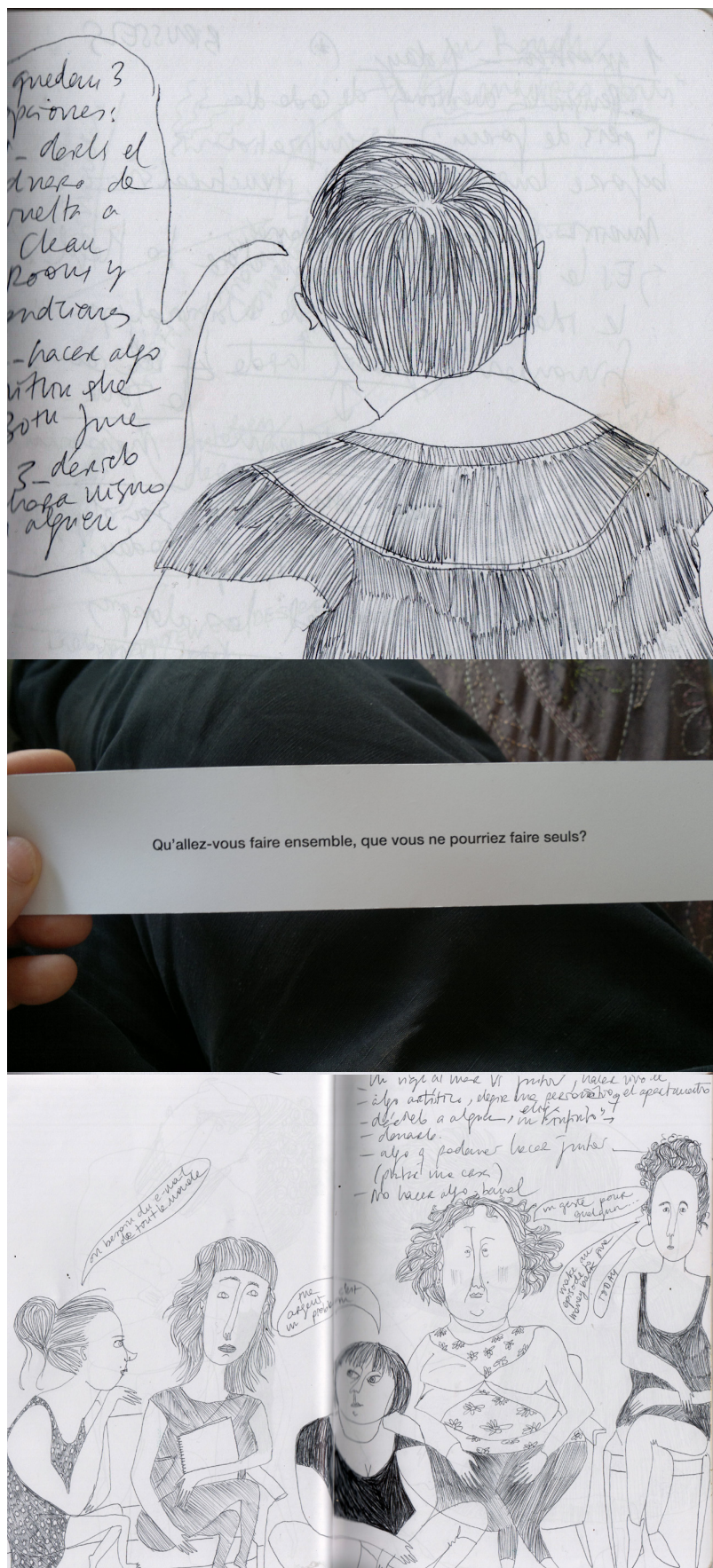
La hucha del cerdito me recuerda a la imagen de la cabeza del cerdo de la novela. Mientras asisto a la discusión (que se alarga más allá de la duración prevista del episodio) me viene a la cabeza la novela y una idea: el dinero es una bestia pero aquí constituye un compromiso. El objetivo de Juan Domínguez de generar un grupo, de construir algo que dure más allá de la propia performance se consigue aquí plenamente. Jugamos al juego social y las reglas se extienden a nuestro laboratorio particular, a la *Clean Room*. Incluso ciertas estructuras de poder son reproducidas, como cierto machismo totalmente asumido de *la voz cantante* masculina (que a mi modo de ver se disputan dos machos alfa durante la discusión en el piso y es que por algo hubo un tiempo en que sólo los que tenían pene podían hablar)⁴³ o los discursos de poder. Los trabajos escénicos que implican interacción funcionan como una especie de reflejo de la esfera pública. Es también curioso como por primera vez, o al menos de una manera clara se manifiesta la personalidad de los *actores*. Se reparten los roles. Aparecen el portavoz, la imaginativa, el inversor... incluso una secretaria que -de manera espontánea- se encarga desde el primer momento de tomar notas sobre las propuestas. Me pregunto cuál es mi papel en este particular escenario. Pienso en los dibujantes que asisten a los juicios. Observo y dibujo a los participantes durante sus discusiones. Voto en alguna ocasión. De nuevo se repite en fenómeno de una doble capa de espectadores: los espectadores que actúan y los que observamos. Después del episodio, los *meetings* se suceden durante dos semanas en la casa. Finalmente los espectadores deciden organizar una cena con el 50% del dinero y con el 50% restante financiar un proyecto artístico. En las próximas páginas: un fragmento del mail traducido del francés. El mail fue enviado por Romain Prélôt, uno de los espectadores y portavoz del grupo de *Clean Room* en Lille, explicando la decisión tomada con respecto los 1.000 €.

43 FRASER, Nancy. *Rethinking the Public Sphere*. En *Habermas and the Public Sphere: Studies in Contemporary German Social Thought*. Editor: Craig Calhoun. London: The MIT Press, 1993. (p.114).

The etymological connection between “public” and “pubic”, a graphic trace of the fact that in the ancient world possession of a penis was a requirement for speaking in public. (A similar link is preserved, incidentally, in the etymological connection between “testimony” and “testicle”.

La conexión etimológica entre “público” y “púbico”, es una traza gráfica del hecho de que en la Antigüedad, la posesión de un pene era un requisito para hablar en público. (Un enlace similar se conserva, por cierto, en la conexión etimológica entre “testimonio” y “testículo”.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*



167

MOLANO, Cecilia. Fotografía del papel del interior de la hucha
y dibujos del cuaderno de trabajo de *Clean Room*, episodio 6. Lille, 2014.

From: Romain PRÉLOT <romain.prelot@gmail.com>

Subject: Re: Clean Room, Saison 2.1.

Date: June 23, 2014 3:12:47 PM GMT+02:00

Mes chers co-spectateurs de Clean Room,

Nuestra reunión de organización se llevó a cabo el lunes 16 de junio en compañía de Donatella, Esther, William y yo. Hemos discutido de nuevo largamente sobre la performance y qué, quién, dónde. Siendo sólo cuatro “organizadores”, nos hemos dado cuenta rápidamente que, por desgracia, era imposible organizar y compartir con otros una experiencia similar a la nuestra dentro del tiempo que teníamos. Organizar otra performance requiere demasiada inversión y demasiado tiempo que nuestras respectivas vidas no nos permiten tener. Por lo tanto, teniendo en cuenta los debates y las votaciones que habíamos hecho en el último episodio de *Clean Room*, buscamos otras alternativas, otras formas de “invertir” para hacer algo “juntos que no pudiéramos hacer solos”. Esto es lo que se decidió: Nos gustaría organizar una cena, una gran noche en el apartamento la noche del jueves o la del viernes próximo, [...] ¿Cuál de estos dos días es mejor? Os invito a registrar vuestra disponibilidad en los siguientes enlaces: [...] El día que más gente pueda estar presente es el día que será “elegido”. Estaría muy bien responder al *doodle* lo antes posible. Pedimos disculpas acerca del retraso en el envío de este e-mail, pero teníamos otras prioridades. [...] En esta cena noche, trataremos de organizar algunas sorpresas, algunas pequeñas cosas participativas. Tenemos la intención de gastar un 50% del importe total en la fiesta. De hecho, nos parece una vergüenza gastar la cantidad completa sólo en una noche. Demasiado dinero para una noche, parece bastante exorbitante y desproporcionado. Como la idea de una donación había aparecido durante el último episodio, reflexionamos sobre esta propuesta. Llegamos a la siguiente conclusión: ya que nos reunimos todos en un evento cultural bastante inusual, todos estamos interesados en la cultura en la que vivimos y la mayoría de nosotros ejercitamos/ operamos en el ámbito cultural.

Hemos decidido invertir en cultura (entre otros, también por hacernos eco de las noticias en las últimas semanas sobre la situación de los trabajadores artísticos intermitentes franceses). Así que queremos donar el resto del dinero a un proyecto que cada uno de vosotros proponga. Por lo tanto, si conocéis algún proyecto emergente, un joven artista, una joven empresa de cualquier medio artístico (artes escénicas, visuales, cine, etc ...), o tú mismo, si estás intentando montar un proyecto artístico. Dependiendo del número total de proyectos, ya veremos si dividimos la cantidad restante para cada uno de ellos, o si, en la noche anunciada previamente, llevaremos a cabo una especie de voto “en forma oculta.” Los arreglos vendrán con el tiempo! Obviamente, le pediremos al proyecto “seleccionado” que por ejemplo, nos invite a la inauguración de la exposición si se trata de un proyecto plástico, o la premiere si se trata de proyectos teatrales o cinematográficos, etc. y que también nos informen de la marcha de este proyecto. [...] Esto es lo que se ha decidido. Si quieres proponer un proyecto, no dudes en ponerte en contacto conmigo, y tal vez, en ponerme en relación con el líder del proyecto en cuestión con el fin de que me explique mejor todo el contenido de este último. Además, si tienes sugerencias o las decisiones tomadas no te convienen, no dudes en decirme también. Ten en cuenta sin embargo que estas decisiones son el resultado de un bastante largo período de reflexión, que cada uno tenemos nuestras prioridades y que estamos tratando de hacer nuestro mejor esfuerzo para satisfacer a todo el mundo.... Por último, ten en cuenta que nuestra próxima reunión, por tanto, se llevará a cabo hoy lunes 23 de junio en el apartamento a las 18:00. Si otras personas quieren venir, no hay ningún problema, al contrario, podría ayudarnos. Lo siento de nuevo por la información de última hora... Me despido con la esperanza de tener más respuesta que a mi correo anterior.

Os deseo una buena semana.

Atentamente

Roman.

1.2.3. Las “herramientas para”: dispositivos y estrategias para lo inesperado.

Interaction is not a goal but a consequence.⁴⁴

Juan Domínguez.

En una pieza escénica, es el espectador el encargado de crear un significado. El público ha de adivinar y no saber. [*I guess I just don't know*]⁴⁵ Eso es *Blue*⁴⁶ y eso es también “blue”⁴⁷; en el léxico creado durante la pieza, las herramientas en *Clean Room* se pintan de azul en las fichas de texto que el equipo utiliza para construir la dramaturgia. ¿Es posible crear una herramienta antes de saber para qué es? “For what” (¿para qué?) Más allá de ¿por qué? es una pregunta recurrente de las que formula Juan.

170

Las herramientas-para. Una herramienta es siempre una herramienta-para. Las herramientas se definen por su finalidad. Imaginemos inventar herramientas antes incluso de que sepamos para qué sirven esas herramientas. El suspense, la provocación, la mentira, la introspección, las preguntas, la colaboración, la curiosidad, el *speed dating*... todas son herramientas utilizadas en las dos temporadas de *Clean Room*. Las herramientas generan grupo, y ese espacio intermedio entre realidad y ficción. Incluso la idea de serie misma, es una herramienta que asegura la continuidad como manera de ganar *togetherness*, compromiso, tiempo compartido y trabajo conjunto. Una estrategia para mantener esa continuidad es el suspense. El público vuelve porque quiere saber más, está curioso. Es un público que se “engancha” que está *hooked* (y no podemos dejar de plantearnos este término en relación con el consumo y la adicción).

44 DOMINGUEZ, Juan. (Durante el proceso).

La interacción es no es un objetivo, sino una consecuencia.

45 REED, Lou. *Heroin* Canción de su disco: The Velvet Underground & Nico, 1967.

46 *Blue* (ver referencia supra, Pág.136)

47 Durante el proceso de creación de *Clean Room*, las estrategias que eran catalogadas como “herramientas” se escribían en azul.

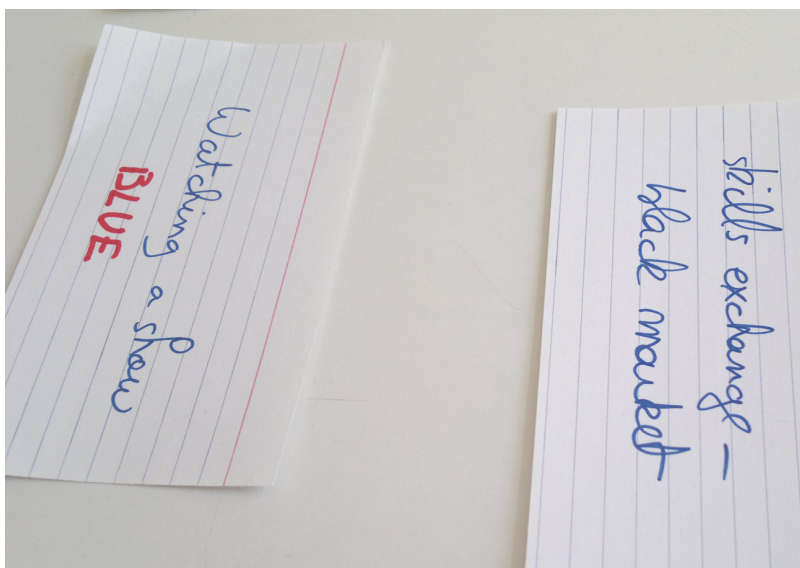
1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*

De alguna manera también se pone en juego la distinción entre el público como una masa de individualidades. Al tener que pactar y tomar decisiones en un proceso de responsabilidad compartida, afloran las voces individuales de cada integrante del público. En ese sentido, los billetes de 500 € funcionan como una gran tarjeta sin instrucciones claras. Es la lógica de un regalo que produce una obligación. Toda la temporada se vuelve un artefacto que sirve para hacer al público consciente de que se les dan las condiciones para crear algo, pero sin explicitarlas. Cómo incrementar el deseo de la audiencia se vuelve una cuestión clave que casi desplaza la cuestión inicial de cómo asegurar su compromiso. Si mediante el suspense y el interés se consigue su fidelidad, es también mediante el estímulo de su deseo.

171

JUAN: La sociología no es una meta, sino sólo crear un grupo de espectadores en un contexto artístico.

ALICE: ...y el producto es la experiencia. ¿Nos dirigimos a ellos como espectadores o problematizamos su status como espectadores?



Las series de TV, de alguna manera, responden a ese consumo rápido e inmediato. Satisfactorio pero siempre insuficiente que constituye la lógica de la serie y que estimula la curiosidad y el deseo. ¿Cómo producir ese deseo? ¿Cómo involucrar al público y cómo elaborar esa sutil relación entre realidad y ficción? Son algunas de las preguntas que generan herramientas. La finalidad de estas herramientas es provocar y estimular, a veces mediante tareas (y cómo plantear estas tareas sin que ellos se sientan obligados a ejecutarlas). Las reglas del juego, las reglas, los materiales. Los pactos. Es la situación la que soporta la propuesta. Hay algo presente en la idea de “serie”. Una serie “trivializa”, no es una pieza única sino que es sobre todo una continuidad. En ese sentido, las series provocan reconocimiento y conocimiento (de un personaje, de un determinado marco, de una situación). En *Clean Room*, ese reconocimiento sólo se puede dar mediante la estrategia del compromiso. Comprometer al público. Traerle una y otra vez a cada uno de los episodios, en un intento por hacer que ese público se implique y a la vez, sea partícipe. La idea de serialidad cambia la responsabilidad del producto que ya no está únicamente del lado del performer. Compromiso en este caso, deviene contrato.

El público acaba por reconocer. *Reconocer* es de hecho, textualmente volver a conocer algo. Genera a la vez, un doble sentimiento: entre lo familiar y lo siniestro. Una extrañeza dentro de lo cotidiano. ¿Es eso uno de los generadores de realidad que busca Juan? Dentro de esa estrategia de extrañamiento-reconocimiento, en la primera temporada, los gemelos jugando ping-pong de la primera edición que son luego en otro episodio los camareros.

¿Cómo trabaja este reconocimiento en la audiencia? Qué efecto produce lo familiar? Hace sentirse al público más cómodo? Nos falta atención cuando nos encontramos entre cosas familiares? Puede esta “relajación” en la atención llevarnos hacia otro estado, más relajado, menos crítico?Cuál es la relación entre estas dos estrategias: ¿lo siniestro en relación con lo inesperado?

Diario. Sin fecha.

Soy vuestra primera espectadora, en una conferencia sobre dramaturgia, alguien dijo que el dramaturgo era “un espectador disfrazado”. Estoy aquí viendo como colocáis explosivos para hacer explotar las expectativas pero seguramente también para explotarlas.

Así que lo inesperado estaría en el otro lado de las **naranjas**⁴⁸ ... sería su contrario. ¿Cómo conseguir que lo inesperado suceda incluso a pesar de las **naranjas**? Cómo establecemos un código que anticipa algo en la narración pero conseguir mantener esa sorpresa?

Otros dispositivos: preguntas, tarjetas (diferentes tipos: irónicas, instrucciones, acciones, simbólicas, informativas, amenazas, retos, tentaciones, cumplidos crípticos y trabajar en cómo se han transformado en “don’t”), tour, laberintos, instrucciones, sugerencias, activar el juego mediante el dispositivo, subrayar cualidades del movimiento, del silencio... del grupo mismo. La interacción con el *background* (el fondo, la perspectiva: lo que está ahí, siempre y cuando alguien lo mire, profundamente subjetivo y fenomenológico): grupos que se encuentran en el camino como eventos paralelos (tipos de grupo, generar identidad, interacción con los grupos, cuando esos grupos ajenos devienen espectadores) por ejemplo, cuando los trabajadores de un garaje pasan de *backgrounders* a espectadores, paisajes, arquitecturas, lo cinematográfico, interacción lógica e interacción ilógica. Partituras. *Uncertainty* (tratar de no definir en exceso, permitir la sorpresa). La duda, la suposición. Actividad. ¿Cuál es la posición del espectador cuándo no sabe qué tiene que hacer? Generar duda y extrañeza. La realidad se organiza en “Petruskas”⁴⁹ [sic.] que contienen unas dentro de otras. Estrategias relacionales, cadenas que generan otros eslabones. Al haberse convertido la representación en un dispositivo. ¿Qué lugar tiene la ficción? Paradójicamente, la ficción pasa a ocupar el lugar de las condiciones que Juan y su equipo dan, proveen para que el evento ocurra. El performer genera un filtro para que el espectador entre o no. De la veracidad es el espectador el que tiene la responsabilidad. El performer desaparece y aparece el dispositivo. De esta manera, el performer se convierte en una especie de “facilitador”, en un dador que se centra más en las condicio-

nes del trabajo que en los modos de representación a la manera de la figura del donante

48 Referencia a la película de *The Godfather*. Durante las tres películas van apareciendo naranjas que advierten de una muerte cercana o de una traición. Paralelamente, considero algunos mecanismos formales y como estos influyen en la narración.

49 *Petruska* es un término que apareció durante el proceso de creación. Parafraseando a las matriuskas rusas que contienen una muñeca dentro de otra. La *Petriuska* es una estrategia que contiene otras que se relacionan entre ellas.

Ausdrucken, to express, expresar, exprimer... Las cuatro palabras contienen la misma idea. Apretar algo para que la idea salga recién exprimida. ¿Es que necesitan siempre ser expelidas, las ideas? ¿No pueden simplemente, caerse?

Las **naranjas**¹ están encima de la mesa, naranjas rodando por el suelo mojado. En *El Padrino*, siempre que alguna muerte está cercana aparecen naranjas. Al principio pasan desapercibidas pero a medida que la relación entre **naranjas** y muertes se van repitiendo, éstas devienen símbolo. ¿Dónde están las **naranjas** de *Clean Room*? ¿Hacen falta? Las **naranjas** de *El Padrino* son pistas, claves.. incluso “spoilers”, “fast forwards” y “previos. Me pregunto dónde están las **naranjas** aquí. Si el propósito es producir ficción a través de la realidad, entonces... ¿eso no era la vida? Interpretación, proyección y deseo son conceptos sobre posar una determinada mirada sobre el fenómeno, sobre lo que sucede. De tal manera, un pequeño detalle organiza un suceso entero. Por ejemplo en *Clean Room*, la idea de usar el final de un episodio como el principio del nuevo. Un intento por la continuidad. Por el flujo. La narración es otra cosa. Es algo más. ¿Son las **naranjas** de *El Padrino* una narración, una herramienta o un concepto en la pequeña gramática que se ha ido creando en *Clean Room*? Como narración las **naranjas** funcionan como capítulos, como herramienta indican de manera deíctica la muerte próxima de aquel que las toca. Un final soleado. Es cierto que también funcionan como símbolos. Un signo arbitrario que designa una consecuencia.

1 Ver nota 46.

176 en la Edad Media, que se representaban en los cuadros que financiaba, Juan aparecerá como DJ en uno de los episodios. Desaparece el intermediario. (El performer). Esta desaparición provoca una ética del posicionamiento y convierte esa ficción-dispositivo en realidad. En relación a esa ética se propone un “estar de manera diferente”, cambiar el tipo de contrato y de colaboración. Es otra manera de entender la colaboración entre el espectador y el performer: la reivindicación del nombre de la temporada. *Clean room* como experimento. Es precisamente en esta noción de experimento dónde se genera este entorno social controlado. El marco condiciona el momento. En la primera temporada se organiza una cena para los espectadores que cuesta mil euros, en la segunda se da el dinero directamente a los espectadores. El experimento consiste pues en dar más herramientas. Los elementos del teatro se dan la vuelta y se trae a escena la economía del arte. Ningún espectador habitualmente negocia con la economía y esto probablemente responde a la lógica de asociar al consumidor con el espectador. ¿Pero qué pasa cuándo esa lógica se disocia? El espectador se hace cargo no sólo del dinero y su uso, del uso del apartamento y de la toma colectiva de decisiones y en este proceso el autor desaparece, el dispositivo es el del autor pero esa parece ser su única autoría.

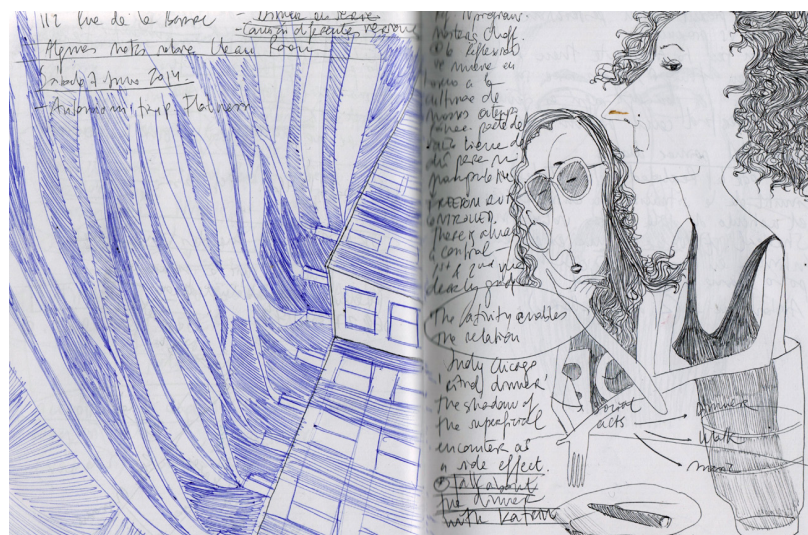
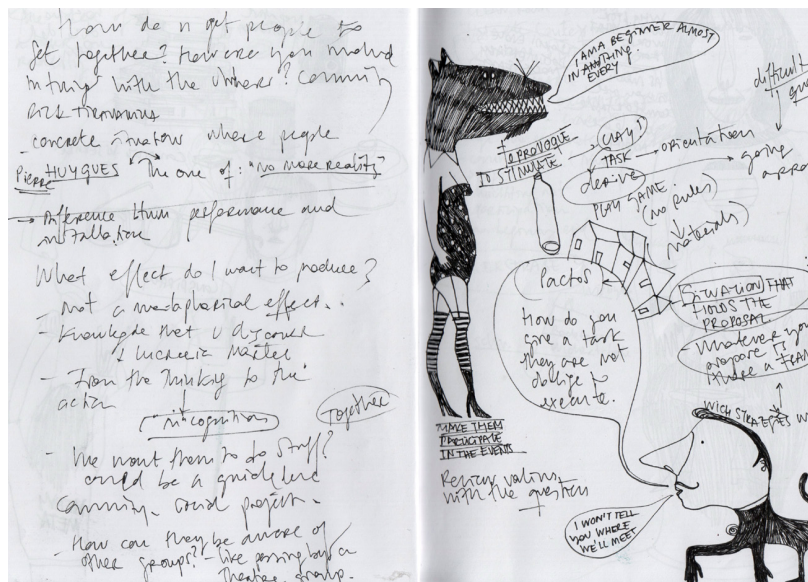
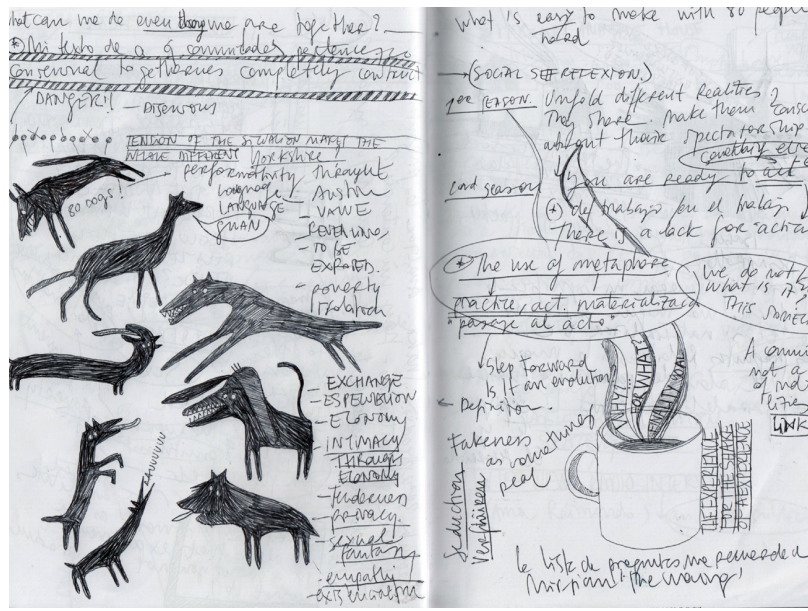
1.2.4. Sobre la realidad. Alicia, espejos, madrigueras y conejos.

La realidad es siempre paralela.

Arantxa Martínez.

Hay en *Clean Room*, dos movimientos complementarios: una ficcionalización de la realidad y una “realización” de la ficción. Ambos movimientos están tan integrados para el espectador que devienen un único recorrido. *Clean Room* no es pues simulacro, sino que va más allá como elemento organizador de una realidad que se sabe ficticia, de una gestión de sucesos y emociones que se inventan a sí mismos. Los espectadores de *Clean Room* juegan a ser personas reales que van a presenciar una obra de teatro pero son actores de una fiesta, caminantes incansables o de pronto: un grupo con decisiones que tomar y responsabilidades compartidas.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de Clean Room



Sin embargo, todo forma parte del ensayo de un experimento. Durante los días en Lille, se me vienen a la cabeza imágenes de experimentos menos placenteros. El momento de confusión entre la realidad y la ficción que se vive en películas como *El huevo de la serpiente* o en *The Matrix*. Mundos que tomamos como la única **realidad** y que luego se desvelan como *narraciones*, como fábulas que son vividas por personajes que creen vivir cuando tan sólo actúan (los protagonistas en la película de Bergman o la humanidad entera -salvo los elegidos- en la película de “The Wachowskis”). La sola condición para que esos seres se revelen como personajes, es tener un público: alguien que mira o que sabe lo que no nosotros no sabemos. Los científicos y el poder nazi en la película de Bergman o el complejo engranaje de *The Matrix*. Momentos privilegiados de no saber, de sólo adivinar, como decíamos al principio del capítulo parafraseando a Lou Reed en pleno estado alterado de conciencia. Eso también tiene que ver con lo **real**. Nancy dice que nunca estamos tan presentes como cuándo no estamos. Cuando no hay un “yo” que interroga, que mira. Cuando somos sólo presencia. ¿Qué cambia en términos de creación saber para qué sirve algo? Pienso de nuevo en Lucrecia Martel y en su despliegue de medios para llegar hasta donde no sabemos. Pienso en Victoria y su estrategia del “salto de caballo” que me cuenta hoy en el desayuno. Llegar a lo que no esperamos por dónde no esperamos no significa tanto no estar atentos, como saber mirar por el rabillo del ojo⁵⁰. Es la búsqueda necesariamente una búsqueda a ciegas. Un asomarse para descubrir que no es la ventana desde la que miramos. Victoria dice que el sentido de la investigación tiene que ver con buscar sobre lo que no sabemos. ¿Qué cambia saber la finalidad o el uso de algo durante un proceso de creación? ¿Aporta algo extra? ¿Aporta tal vez, “un extra de dignidad” al proceso? Juan dirá: “No se trata de qué es lo que quiero, sino analizar lo que produce.” ¿Cómo hacer sentir al espectador una experiencia que no va más allá de lo que están contemplando? La experiencia, como sucede en *Blue*, es el objetivo pero es también el código.

50 LOOTZ, Eva. *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora, 2007.

Siempre me ha fascinado aquello que cae en el ángulo ciego de la visión, en el ángulo ciego de la representación. Aquello que los pintores o los fotógrafos transmiten sin haberlo advertido, aquello que han visto, reflejado o pintado sin prestarle atención. [...] los esfuerzos explícitos a lo largo de la historia del arte, no son sino las redes y el gancho en que queda enganchado aquello que mucho después nos da la clave”. [...] mostrar no es nombrar. Es posible mostrar y que ese mostrar sea en el fondo una pregunta.

1.2. Estudio de un caso práctico: el itinerario de creación de *Clean Room*

(Juan Dominguez, 2014)

Lo que me interesa especialmente de las series de televisión es cómo su ficción es a menudo una parte activa de la construcción social de la realidad. Esta primera temporada de *Clean Room* es un intento por cambiar los parámetros de la performance en vivo a través de procedimientos de las series de televisión, tales como: extender en el tiempo el desarrollo de los contenidos, generar lealtad en los espectadores, entregar los episodios periódicamente y crear tensión entre la repetición y lo nuevo. Otro aspecto interesante de las series de televisión es que no se quedan sólo en la retransmisión de los capítulos sino que conviven y se retroalimentan de una gran variedad y formatos de las redes sociales, por eso los espectadores de *Clean Room* también están invitados a participar e interferir en el foro de la serie con el propósito de obtener un diálogo activo, desdoblado así diferentes dimensiones de la serie. *Clean Room* se construye a partir de la multiplicidad de realidades proveniente de una comunidad **real**, procedente del mundo extra teatral.

1.2.5. Algunas preguntas para Juan Domínguez.

JUAN a CECILIA: Sí... Estaba pensando que, en realidad, con el fin de crear sentido en una producción artística, necesitamos una continuidad que designe, para mí, este “más” del que estás hablando. “Más” en el sentido de ir más lejos, cualitativamente. No se trata de la performance como un momento, sino de todos los tiempos “entre medias”, lo que llamas los momentos de resultado. Así, todo el proceso es la línea continua que uno necesita para desarrollar algo. Y -así es como te entiendo- es importante trabajar en este desarrollo, esta construcción continua, más de cerca. Mi punto de vista de la función del arte y la política en la sociedad es que -al menos en una democracia representativa- la política es sobre todo, representación, mientras que el arte, la mejor función que puede tener en una sociedad, propiamente, -no es acerca de la representación-, sino sobre diferentes formas de participación. Participación en lo que es “sensible”, o en otras palabras, en lo que puede ser sentido. Así, con respecto a una amplia comprensión del concepto de participación, que incluye la asistencia y la contemplación y no sólo actos participativos forzados. Creo que es, ante todo, bastante curioso ver que aquellas instituciones que distribuyen los medios de producción para el arte no lo consultan a los artistas. Quiero decir, si los artistas deberían convertirse en grupos de presión con el fin de participar en su profesión, entonces la demanda de un compromiso ampliado también se debe hacer a los políticos que distribuyen los medios para la producción artística: ¿por qué no habrían de preocuparse más acerca de la comprensión de las formas de cómo la profesión artística trabaja?

CECILIA: Si miras hacia atrás en tu trabajo, qué es lo que te parece que ha estado siempre presente. Qué tienen que ver piezas como *Blue* o *The application*, Todos los buenos espías tienen mi edad o *Clean Room*?

JUAN: Bueno hay un elemento común muy claro en todas ellas que es la utilización y la reflexión sobre el tiempo.

Ha sido utilizado como tema, como herramienta y como estrategia. Pero aparece en todas ellas. Luego está el aspecto participativo del espectador. En todas mis piezas propongo que el espectador sea cómplice en la construcción de la obra, unas veces dándole sentido, otras creando la imagen ausente, otras generando el material a tratar, otras siendo los protagonistas. Creo que estos dos aspectos son los mas relevantes de mis piezas.

CECILIA: Qué significa en *Blue*: “Los intérpretes leen el código. El espectador contempla sus transformaciones dentro de su estado”.

JUAN: *Blue* es básicamente un cortocircuito prolongado en el que el espectador tenía que dar el sentido del que intencionadamente la obra carecía.

CECILIA: *For what?* ¿Cuál es el valor de esa pregunta para ti?

JUAN: Una pregunta para la que a veces tienes que tener respuesta. Se trata de generar sentido cuando éste es realmente necesario

CECILIA: ¿Cómo se relaciona tu trabajo en *Clean Room* con la metáfora?

JUAN: Pues si la metáfora es ficción, la metáfora en *Clean Room* facilita el que las cosas ocurran.

CECILIA: Me interesa mucho esta frase: “It is not what I want, but to analyze what it produces” ¿Podrías desarrollarla?

JUAN: Supongo que me refería a mi interés por aprender de lo que el propio trabajo produce, no sólo lo que hace posible, sino el análisis del efecto y de si va mas allá en el tiempo.

CECILIA: ¿Llamarías a tu trabajo “interactivo” “relacional” “colectivo”? ¿Usarías otra palabra?

JUAN: Lo llamaría participativo. También puede que relacional. Y siempre hay algo de colectivo en él.

CECILIA: A qué te refieres cuándo hablas de la “interacción al nivel de la imaginación”?

JUAN: Supongo que me refiero a que con la imaginación llegas a producir lo que en tiempo real no está siendo producido. Por ejemplo en todos los bueno espías tienen mi edad hay un momento en el que en una tarjeta aparece escrito: *she loves you yee yee yee*. El espectador al leerlo produce la música ausente. Si describo una situación que está incompleta pero que tiene elementos suficientes como para ser completada, el espectador hará ese ejercicio aunque a veces sea trabajoso.

CECILIA: Podrías analizar el factor “emocional” de la propuesta. La búsqueda y la intención de generar una experiencia.

JUAN: Te refieres a *Clean Room*? Si es así, para mí, *Clean Room* fuerza el grado de participación que se tiene en una experiencia escénica. Acerca mas las relaciones que podemos tener entre todos. “Paraleliza” el trabajo, rompe con cierto grado de jerarquías, potencia el cuidado y la comunicación y también potencia la libertad. Con todos estos aspectos se busca otro tipo de experiencia. El factor emocional a veces aparece como herramienta y a veces ocurre sin control desde la escritura. Se convierte en realidad o material susceptible de tratamiento.

CECILIA: ¿Hay para ti, algo frívolo en esta especie de planteamiento turístico por la realidad? ¿Es todavía realidad cuando comenzamos a observarla? ¿Y si se teatraliza?

JUAN: No hay nada de frívolo pero si que trabajamos de una manera muy simple y a la vez sofisticada. La realidad se re-ficcionaliza para poder ser tratada de otra manera.

CECILIA: ¿Cuál es lo que subyace al “too nice”? ¿Qué resulta no deseable ahí?

JUAN: Bueno pues la pereza del que experimenta, el que te lo den todo hecho y la pasividad. Todo lo relacionado con idealizar, con la distancia, con la parálisis...

CECILIA: ¿Cuál crees que es la dimensión ética y la política de tu trabajo?

JUAN: Ufffff, la política es una que tiene que ser decidida entre todos. Así que no es tan fácil encontrar un acuerdo. La tensión entre el acuerdo y el desacuerdo pue-

de ser un aspecto político del trabajo. La negociación, la activación, el trabajo de percepción, la colectividad... La ética supongo que tiene que ver con el deseo y la implicación. Con la conciencia y con la participación.

CECILIA: ¿Hacer explotar expectativas del público, Juan, o *explotarlas*?

JUAN: Yo juego con las expectativas, tanto las del público como las mías. Es un buen recurso.

CECILIA: ¿Cómo trabajar cuando se trata con el tema de la audiencia desde un lugar que no sea mayoritariamente organizativo? ¿Cómo acceder al significado desde esa organización?

JUAN: Respuesta en la tercera y última temporada de *Clean Room* en 2016. Estoy en ello ahora mismo.

CECILIA: El espacio afecta la respuesta de la gente. La disposición física cambia su percepción. “Un espacio que genera significado” ¿De qué manera genera significado el espacio?

JUAN: Bueno todos los espacios significan, hasta los abstractos. Significa hasta la ausencia de ellos. En *Clean Room* he trabajado con el fantasma del espacio teatral representacional. Lo he trasladado a un espacio funcional, una especie de trabajo en espacio específico que suplía al teatro y esa decisión hacía que los espectadores pensaran en los aspectos representacionales de la realidad extra teatral. También he trabajado transformando el espacio constantemente para que no se perciba de la misma manera. Para que no signifique lo mismo. Un espacio polisémico. El espacio urbano contaminado de su coreografía social también me ha interesado y en él he aplicado tácticas ficcionales para poder acercarme a él y su complejidad. Luego he trabajado con el espacio doméstico donde se combinan ciertos factores que me interesaban: la comodidad, la familiaridad, la escala, la cercanía, la intimidad, el número. Con ellos he podido potenciar la colaboración y una implicación más personal, más extrovertida, sin anonimatos.

1.3. Itinerarios de deriva

En este próximo capítulo continuaremos con nuestro camino que es el de la escritura de esta tesis e iniciamos, lector, una nueva etapa del recorrido en la que *derivaremos* por itinerarios que se dibujan en lo performativo y en lo metafórico. Si en el capítulo anterior habíamos recorrido un itinerario de creación, en los dos siguientes *los senderos se bifurcan*⁵¹, y asistimos a una doble acepción del itinerario: por un lado: la búsqueda situacionista en torno a los conceptos de deriva y psicogeografía y , por otro, al análisis de performances contemporáneas que implican la idea de itinerario

Como en el cuento de Borges, me disfrazo de espía china y cojo un tren para iniciar esta etapa del recorrido. En el *Jardín de los senderos que se bifurcan*, el libro es el laberinto. Este laberinto no es espacial sino temporal. Lo espacial y el **tiempo** provocan confusión. ¿Cuánto hay de aquí a allí? ¿Horas o kilómetros?. La distancia se nos escapa a fuerza de traducciones. Los dos itinerarios que siguen son a medias temporales, a medias espaciales y se entrelazan en futuros contingentes y caminos posibles, duplicados, multiplicados, caminados y reinventados en un diálogo de años.

(Borges, 2002)

Siglos de siglos y solo en el presente
ocurren los hechos;
innumerables hombres en el aire,
en la tierra y el mar,
y todo lo que realmente pasa me pasa a mí.

51 BORGES, Jorge Luis. *Jardín de los senderos que se bifurcan*. En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

(Borges, 2002)

El jardín de senderos que se bifurcan es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. Es el modo tortuoso que prefirió, en cada uno de los meandros de su infatigable novela, el oblicuo Ts'ui Pên.

[...]no emplea una sola vez la palabra **tiempo**. La explicación es obvia: "El jardín de senderos que se bifurcan" es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como lo concebía Ts'ui Pên. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades.⁸

8 BORGES, Jorge Luis. *Jardín de los senderos que se bifurcan*. En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

1.3.1. Itinerario uno: *Desire paths*⁵² y odiseas cotidianas.

La longitud de su paso hizo uniformemente la longitud de su escritura.

Ralph Waldo Emerson

Siguiendo el camino invisible que marcan los puntos, trazo una línea que sólo se mueve por el deseo de su propio movimiento. Este capítulo es un *desire path*. La escritura debe ser precisa y marcar una trayectoria clara.

Una vez Thoreau refiere en uno de sus diarios que la escritura debe ser como un golpe en un tronco con un hacha. Uno no va a utilizar golpes extra, sino sólo los necesarios con el fin de cortar el árbol⁵³. Esta idea de economía es compartida con el *desire path*. Para caminar, también se usan sólo los pasos precisos. En muchos de los libros de Thoreau, hay referencias a la idea misma de caminar⁵⁴. En *Walking*, Thoreau se refiere a la palabra deambular (*sauntering* en inglés).

(Thoreau, 1999).

Esta palabra deriva bellamente de la gente ociosa que vagaron sobre el país, en la Edad Media, y que pedían la caridad, con el pretexto de ir *à la Sainte Terre*⁵⁵.

52 En español no existe traducción precisa del concepto anglosajón “desire path” (o “desire line”), que podría traducirse como “líneas de deseo” o “ruta de deseo”, por eso he optado por mantener el nombre en inglés. Un *desire path* es un camino –sea creado por un humano o un animal– que se generan a partir del paso de los usuarios por ellos aunque no existan previamente. Por lo general, suelen coincidir con el trayecto más corto entre dos puntos, y raramente coinciden con las líneas que los urbanistas han trazado.

53 THOREAU, Henry David. Escribir. Edición: Javier Alcoriza Vento. 1ª edición. Valencia: Pretextos, 2008.

54 THOREAU, Henry David. *Walking*. New York: Harper Collins, 1999.

Creo que no podría mantener la salud ni el ánimo sin dedicar al menos cuatro horas diarias, y habitualmente más, a deambular por bosques, colinas y praderas, libre por completo de toda atadura mundana. Cuando recuerdo a veces que los artesanos y los comerciantes se quedan en sus establecimientos no sólo la mañana entera, sino también toda la tarde, sin moverse, tantos de ellos, con las piernas cruzadas, como si las piernas se hubieran hecho para sentarse y no para estar de pie o caminar, pienso que son dignos de admiración por no haberse suicidado hace mucho tiempo.

55 Ídem.

Un *desire path* (también conocido como línea de deseo o sendero social) es una de las estructuras más simples y eficientes del paisaje urbano. Un *desire path* es una traza interactiva en las superficies de la ciudad. La mayoría de las veces es irregular, indica una línea que suele ser un atajo. Los *Desire paths* son fundamentalmente trazos, líneas, dibujos... Una especie de escritura, una huella en la uniformidad de la ciudad. Por lo general se construyen a pie o en bicicleta, es decir: son dibujados por medios mecánicos. Son hechos por los caminantes que se abren paso y evidencian otra cualidad del deseo: su urgencia. Un *desire path* representa la ruta más corta o más fácil entre A y B. Funcionan como la figura retórica del asíndeton que Michel de Certeau define en *Walking The City*, como:

(de Certeau, 1988)

[Asíndeton] es la supresión de palabras de unión tales como conjunciones y adverbios, ya sea dentro de una oración o entre oraciones. De la misma manera, cuando caminamos seleccionamos y fragmentamos el espacio recorrido; se salta a través de enlaces y partes enteras que se omiten. Desde este punto de vista, cada caminata salta constantemente, o salta como un niño, sobre un pie. [...] El asíndeton, por elisión, crea un “menos” abre brechas en el continuo espacial, y retiene solamente determinadas partes de la cantidad casi como reliquias, [...] recorta: deshace la continuidad y socava su plausibilidad.⁹

Lo que me parece más interesante en este tipo de trayectorias es que son al mismo tiempo: la dirección, su voluntad y su representación.

9 CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. (Chapter VII *Walking in the city*). Primera edición. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1988. (p.101).

A partir de ahí, comenzaron a ser llamados *Sainte-Terrer*, un *saunterer*. Palabra que enlaza con la *sans terre* francés, que significa sin tierra (vagabundo), que es para Thoreau: “no tener casa particular, sino casa en todas partes”. La idea de no tener tierra, me recuerda a la película de Agnes Varda *Sans Toit Ni Loi*⁵⁶, en el que el personaje principal Mona Bergeron dice: “No me importa, me muevo”.

Movimiento y escritura. Movimiento y performance. A medida que avanzamos a través de los escritos de Thoreau, que se organizan como un paseo por un paisaje, somos presentados a los campos. Él no utiliza ningún tipo de carreteras, “Algunos no andan en absoluto, otros caminan en las carreteras; muy pocos a pie a través de los campos. Las carreteras están hechas para los caballos y hombres de negocios”.⁵⁷, la escritura se vuelve salvaje a lo largo de las páginas. No tiene prisa en conseguir ningún objetivo, así sucede también con las palabras. El texto trata de descubrir y pasear. Más sobre el propio viaje que sobre la llegada⁵⁸. Caminar es dibujar una línea. A través del caminar dibujamos nuestras vidas. Thoreau se lamenta en el comienzo mismo de su texto que los seres humanos no somos más que “cruzados pusilánimes. Nuestras expediciones no son más que visitas, y vienen de vuelta de nuevo en la tarde a la antigua orilla de la que nos alejamos. La mitad de la caminata es volver sobre nuestros pasos”. Un círculo contiene un punto en el infinito, un punto ideal que se utiliza con el fin de cerrar una línea proyectiva real que siempre tiene dos puntos diferentes en el infinito. Pienso en las líneas paralelas, nunca cerradas, que nunca se tocan y, por tanto, no encuentran un fin y nunca regresan. Esas líneas paralelas sólo se encuentran en un punto irreal, que no es si no mera representación, y que se llama “punto impropio”. El punto de fuga, la confluencia, es una ilusión óptica.

56 VARDÀ, Agnes. *Sans toit ni loi*. [película] 105 min.1985

57 THOREAU, Henry David. *Walking*. New York: Harper Collins, 1999.

58 KAVAFIS, Constantino. *Ithaka*, New York: The world's poetry archive, 2012.

Cuando emprendas tu viaje a Itaca
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias.

Esa correspondencia entre la traza del camino y el camino en sí se abre un *desire path* entre relación realidad/ ficción. Me gusta imaginar itinerarios como una especie de ficción en la superficie del paisaje real, la ciudad o la experiencia. La *desire path* es, al mismo tiempo: huella y acción, gesto y pensamiento, performance y resultado. Presente y memoria al mismo tiempo. Este *desire path* se convierte entonces, una especie de ficción, la de la narración que se construye a través del movimiento.

(Certeau, 1988)

Si bien es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades (por ejemplo, por un lugar en el que uno se puede mover) y prohibiciones (por ejemplo, por un muro que impide a uno ir más lejos), entonces el caminante actualiza algunas de estas posibilidades. De esa manera, los hace existir, así como emerger. Pero también los remueve e inventa otros, ya que el cruce, la deriva o la improvisación privilegiada del caminar, transforma o abandona los elementos espaciales¹⁰.

189

Un *desire path* es también un acto de desobediencia. Cuando una acera o una valla marca el espacio donde se nos permite entrar o trasparamos un *desire path* “va” paradójicamente claro y preciso en su falta de definición.

10 CERTEAU, de, Michel. *The practice of everyday life*. (Chapter VII *Walking in the city*). Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988

La perspectiva es otro deseo. La estructura de este texto es pues, paralela como paralelamente también se escriben *Glas y Counterpath*⁵⁹, en este último libro de Jacques Derrida y Catherine Malibou, se habla también del viaje y del hecho de que la noción de un viaje, la mayoría de las veces implica un retorno⁶⁰.

In one way or the other, the western traveller always follows in the steps of Ulysses. [...] It is as if, according to what this paradox in appearance only, the voyage is the *Odyssey* signified in first instance the possibility of returning home.

190 Caminar como una actividad que construye un pensamiento, que también construye una narración. El **deseo** es también narración y línea. Se trata de un segmento. Marca una trayectoria de A a B, a C... En el **deseo** no es importante lo que está en el otro lado, el destino, sino el movimiento en sí. **Deseo**: puro movimiento, inicio del movimiento. ¿Qué tipo de línea dibuja? Trayectorias. El **deseo** es siempre el **deseo** de algo que anhelamos, algo que está necesariamente, ausente. ¿Necesitamos un mapa de **deseos**, para describir y trazar sus caminos? El **deseo** es una demanda disfrazada de necesidad. Tiene que ver con el lenguaje, la codificación y la mayoría de las veces, con lo escrito. Este capítulo es un particular *desire path*. No está diseñado para ser preciso y eficiente. Se afirma en su propia falta de eficiencia. Se mueve por y para el **deseo**. Va hacia la relación entre la performance, los itinerarios, los **deseos** y la política. Es una especie de camino *I would prefer not to*⁶¹. Y no sólo va hacia la desobediencia, sino que también se regocija en desorden y afluentes.

59 *Counterpath: travelling with Jacques Derrida*. Catherine Malabou and Jacques Derrida. California: Stanford University Press, 2004. (p.4).

60 ídem.

De un modo u otro, el viajero occidental siempre siguiera los pasos de Ulises. [...] Es como si, de acuerdo con lo que sólo en apariencia propone esta paradoja, el viaje es la *Odisea* significada en primera instancia, por la posibilidad de volver a casa.

61 *Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente*. Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 2005.

Deseo:

(Weil, 2007)

Pero en la naturaleza humana no existe otra fuente de energía para el esfuerzo más que el **deseo**. Y al hombre no le es dado desear lo que ya tiene. El **deseo** es una orientación, el comienzo del movimiento hacia algo. El movimiento es hacia un punto donde no estamos. Si el movimiento, apenas iniciado, vuelve sobre su punto de partida, daremos vueltas como una ardilla en una jaula, como un condenado en una celda. Y dar vueltas y vueltas produce rápidamente el hastío. (...) Hay una sola circunstancia en la que la naturaleza humana soporta que el **deseo** del alma se dirija no hacia lo que podría ser o a lo que será, sino hacia aquello que es. Ese caso es la belleza. Todo lo que es bello es objeto de **deseo**, pero no deseamos que cambie, no deseamos que nada cambie, deseamos aquello tal como es. Miramos con **deseo** el cielo estrellado de una noche clara, y cuando lo hacemos lo que deseamos es únicamente el espectáculo que ya poseemos.¹¹

11 WEIL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2007.

¿Cuál es la relación entre los trabajos escénicos, la interacción y los itinerarios o recorridos? Mi lectura es que el creador, al iniciar una performance, inicia un(os) posible(s) camino(s). Estos itinerarios tienen que ver con el deseo, pero también con el viaje y la escritura. Se entrelazan con la necesidad de ponerse en marcha y avanzan en paralelo entre las palabras y los pasos.

Nacen de la necesidad de trazar una línea: narración-invisible, narración-contenedor o *desirepath*. A un nivel más formal, en esa relación con el camino, este capítulo se centra en las performances interactivas que incluyen de alguna manera, la idea de itinerario, de *parcour*. Me interesan especialmente este tipo de acciones porque son un ejemplo perfecto para ilustrar la capacidad de la performance de crear un recorrido y de adentrar al espectador en el terreno de lo todavía-no-conocido, tanto en el recorrido físico como en el conceptual y porque el itinerario parece ser un medio privilegiado de ciertas acciones que implican interacción con el público tal vez porque al estar en movimiento, la platea se rompe, las clases se diluyen y por un momento, todos los participantes son caminantes curiosos, pero también, introspectivos, tranquilos, acelerados o saltarines. Ponerse en camino significa, -en primer lugar- desplazar el centro de equilibrio, situarse en lo inestable, y ensayar la caída. El caminante -como el escritor, como el performer y como el lector- habita en una especie de presente inestable arrojado hacia el futuro. El segundo itinerario comienza en una aproximación, de puntillas, a las estrategias situacionistas del itinerario y su potencial como herramienta política en relación, sobre todo, con la deriva y la psiogeografía como mecanismos de la *presencia*. Parto del situacionismo, porque me parece que es en este movimiento donde habría que buscar no sólo la cristalización del paseo como actividad performativa sino también el germen de la misma idea de interacción en relación a los trabajos que envuelven interacción y participación. El tercer itinerario analiza algunos espectáculos contemporáneos que trabajan en esa línea entre el recorrido y la performance interactiva de diferentes maneras.

Gaja Karolczak escribe:

Febrero de 2014. *Score Generator*. A-pass Bruselas.

Querida Cecilia,

De algunas entrevistas con Pedro Costa¹², encontré su método, similar al enfoque del sociólogo Jean-Yves Petiteau (JYP) ejercita un método de escucha profunda a la persona entrevistada. Me parece intrigante la necesidad de sutileza definida por la devoción a la escucha en el encuentro con el otro, que es un disparador para la apertura de la relación con el espacio del otro, el entorno de la identidad personal. “Estar escuchando es estar en la frontera de significado”, dijo una vez Petiteau y también se refirió a la escucha como la acción de admitir que uno no sabe. En el contexto de la actuación, por lo general es la audiencia la que está en la posición del oyente.[...] Pero recuerdo que tú has experimentado con la posición del oyente (como performer) en uno de sus proyectos (o más?) ¿Cómo experimentaste la escucha desde el lugar donde se espera que uno “hable”?

193

Respuesta Cecilia Molano:

Febrero de 2014.

Estimada Gaja,

Muchas gracias por tu pregunta que abre un montón de posibilidades y caminos. No conocía a Jean-Yves Petiteau, pero tiene un nombre simpático para mí (algo a medias entre pequeño y un barco) así que empecé a buscar a su nombre y me encuentro con dos cosas:

¹² Pedro Costa es un director de cine portugués que trabaja entre el documental y la ficción, trabajando por largos periodos de tiempo con comunidades en el barrio marginal de Fontainhas.

1.3.2. Itinerario dos: “Señor, yo soy de otro país”⁶²: estrategias situacionistas *on the road*.

En 1959 en la película: *On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time*, Guy Debord coloca la cuestión que ocupó también a Thoreau, Derrida o Malabou: viajar como retorno, incluso como un círculo, cuando dice:

(Debord, 1959)

Others unthinkingly followed the paths learned once and for all, to their work and their home, to their predictable future. For them duty had already become a habit, and habit a duty. They did not see the deficiency of their city. They thought the deficiency of their life was natural. We wanted to break out of this conditioning, in search of different uses of the urban landscape, in search of new passions.⁶³

Debord quiere luchar contra la falta de deseo y la falta de imaginación. Caminar en círculos como enajenación. La relación entre la libertad y el paseo, como una actividad de la voluntad y de la práctica, pero también de la conciencia y el riesgo. Cotidianidad y exploración son dos nociones aparentemente contrarias, pero podrían no serlo a través de la presencia y observación. Ésa es la propuesta situacionista: una reivindicación del sentido. Una respuesta contra la automatización de la vida diaria. Lo que llamamos cotidiano está lleno de excepciones y aventuras en la mente de los situacionistas. Es una cuestión de punto de vista y concienciamiento. Creo que una de las razones por las que el hecho de caminar se utiliza a veces en trabajos escénicos es, precisamente, debido a su capacidad de hacer surgir un estado especial de conciencia, mucho más agudo, imaginativo, y que permite que estemos “listos” preparados para percibir.

Pero incluso si tenemos un punto de destino, ¿Nos podemos permitir vagar? ¿Aún po-

62 *Formulary for a New Urbanism. In architecture culture 1943-1968*. Joan Ockman. New York: Rizzoli, 1993.

63 *ON the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time* (film soundtrack). Guy Debord, 1959. In BUREAU OF PUBLIC SECRETS, <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/passage.htm>

Otros sin pensar, siguen los caminos que aprendieron de una vez por todas, de su trabajo y su hogar, a su futuro predecible. Para ellos, el deber ya se había convertido en un hábito, y el hábito de un deber. No vieron la deficiencia de su ciudad. Pensaron que la deficiencia de su vida era natural. Queríamos salir de ese condicionamiento en busca de los diferentes usos del paisaje urbano, en busca de nuevas pasiones.

- Una imagen de un agradable hombre pequeño, que va con su apellido, (pero todavía no estoy segura de si es él).
- Una breve descripción de Jean-Yves Petiteau, que dice:

Jean-Yves Petiteau pratique notamment la méthode de «l'itinéraire», une démarche d'enquête, qui interroge la place accordée à la parole et à l'image. Lors de la journée de l'itinéraire l'autre devient guide. Le territoire est à la fois celui qui est et expérimenté parcouru dans l'espace-temps de cette journée, et celui du récit métaphorique. L'interviewé nous livre en situation une histoire au présent et la mise en scène de cette journée particulière confère à son récit la portée d'une parabole. Dans ce projet, la narration est comme appréhendée ce qui donne sens réel au, ou plus précisément le sens se construit au fil du récit. Il se Réinventé au présent. Il se fait chemin faisant dans le temps. Dans son déroulement, le récit dévoile des lieux. Il offre une nouvelle appréhension du territoire.¹³

Trato de no olvidarme de la pregunta, pero inmediatamente, Jean-Yves Petiteau es amigo de Baudrillard y “parcours”, guía, narración, territorio y especialmente: itinerario, -que es uno de mis temas favoritos-, aparecen. Así que me dejo llevar de esa manera por un rato. Me enteré de que JYP estuvo trabajando junto con Straub y Huillet en una película llamada: *L'itinéraire de Jean Bricard*, una película en la que siguen el curso del río Loira.

13 PETITEAU, Jean-Yves. La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire. Augustin Berque; Alessia De Biase; Philippe Bonnin. Colloque Habiter dans sa poétique première, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle, Sep 2006, Cerisy-La-Salle, France. Editions Donner Lieu (Paris), 16 p.<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00380133>

La práctica de Jean-Yves Petiteau incluye el “método del itinerario”, un enfoque de investigación, que cuestiona el énfasis en la palabra y la imagen. Durante el día del itinerario, el otro se convierte en guía. El territorio es tanto aquello que se experimenta y viaja en el espacio-tiempo de ese día, y su narración metafórica. El entrevistado nos facilita una historia en el presente y la puesta en escena de este día en particular confiere a su narrativa el alcance de una parabola. En este proyecto, la narración se entiende como algo que da verdadero sentido a lo real, o más precisamente, el significado es construido sobre la historia. Él (el significado) se reinventa en el presente. Se hace a lo largo del camino en el tiempo. En su curso, la historia da a conocer lugares. Ofrece una nueva comprensión del territorio.

dría ser el hecho de caminar, una práctica revolucionaria? En su reciente libro, *Andar*.

Una filosofía (Taurus) Frederic Gros dice:

Thoureau escribió el primer librito sobre andar y, curiosamente, también escribió el primer libro sobre la desobediencia civil. Y es verdad que andar nos enseña a desobedecer. Porque andar nos obliga a tomar una distancia que también es una distancia crítica.⁶⁴

David Le Breton traza en su libro *Caminar* una línea parecida de pensamiento. Los exploradores, sociólogos, escritores y filósofos que pueblan sus páginas, tienen en común el hecho de caminar entendido como aventura, como modo de pensamiento y de vida. Como sueño.

(Le Breton, 2011)

El caminar es una apertura al mundo. Restituye en el hombre el feliz sentimiento de su existencia. Lo sumerge en una forma activa de meditación que requiere una sensorialidad plena. A veces, uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. Caminar es vivir el cuerpo, provisional o indefinidamente.⁶⁵

196

Me pregunto qué virtud tiene sobre el público, sacarles de sus butacas y su oscuridad e invitarles a caminar. La idea de la utilización de un itinerario con el fin de crear una situación especial o un evento revolucionario, nos lleva en esta segunda parada de nuestro itinerario a los situacionistas. El Situacionismo construyó dos conceptos importantes relacionados con los itinerarios que son -desde mi punto de vista- en sí mismos, dos conceptos-performance: *Dérive* y *Psycogeography*. Ambos conceptos están, para mí, muy relacionados con el deseo. “El espacio del deseo finalmente se entiende como un lugar de conflicto”⁶⁶. El deseo crea un espacio desequilibrado.

En ese sentido, la creación situacionista de eventos o situaciones que permiten la interrupción de la “normalidad” crea un lugar de conflicto, así como un lugar para el deseo.

64 ANDAR nos enseña a desobedecer. Frederic Gros entrevistado por Leticia Blanco. En <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/12/04/54808daeca4741f0748b456b.html>. Consultado el 6 de Diciembre del 2014.

65 LE BRETON, David. *Elogio del caminar*. 1ª edición. La Biblioteca Azul (serie mínima 31). Madrid: Siruela, 2011. (p.15).

66 WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With, 1998. (p. 69)

Como ellos hicieron, sigo también el itinerario; Estoy nadando a través de él. Yo veo las imágenes de las orillas y los árboles del río. Me imagino una película en cámara lenta, que también habla sobre la muerte. “Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir ...” Por lo tanto, la vida misma como un itinerario. Daniel Huillet y Jean Marie Straub fueron los protagonistas de una de las películas de Costa, que se llama: *¿Dónde yace tu sonrisa escondida?*¹⁴ En esta película, en el proceso de edición de una película, descubren que la sonrisa de un personaje, no tiene lugar en la boca (órgano privilegiado para la comunicación y el lenguaje), sino en los ojos. Es una sonrisa silenciosa que viaja de la boca a los ojos, y la posición del cineasta es en realidad estar escuchando. Escuchar dónde se empieza a producir esta sonrisa, en qué plano exacto del itinerario que es el material fílmico. El silencio como una posibilidad para la escucha y la comprensión, el silencio como la comunicación; Creo que lo que describes con tu pregunta es la posición del observador, del espectador. Pero también la postura del creador. Este es el comienzo de nuestro itinerario, que conecta el silencio, JYP, Straub y Pedro Costa con una pregunta concreta: ¿cómo puedo experimentar la escucha desde el lugar donde se espera que yo “hable”? (desde el lugar del performer). Podría decir: yo no entiendo la posición del performer como la del que *tiene* que hablar. En performance se espera que hables, que actúes, que des y que produzcas... pero también que estés en silencio y no hagas ruido. También es para mí otra forma de hacer en performance que tiene que ver con la creación de las condiciones para que la audiencia hable, de y produzca junto con el artista y también para estar en silencio juntos, para que

14 COSTA, Pedro. *Où gît votre sourire enfoui?* 104 min. 2003, Francia.

La interrupción de suposiciones y rutinas de nuestra vida cotidiana lleva al conocimiento del deseo propio más allá de automatismo y es, desde mi punto de vista precisamente, en este sentido que estas estrategias devienen revolucionarias. La creación de una situación construida que se define como: “A moment of life concretely and deliberately constructed by the collective organization of a unitary ambiance and a game of events”⁶⁷, funciona como un estado de excepción, donde no se acepta ninguna verdad universal, un espacio donde se pone a prueba cada supuesto.

Dérive y *Psychogeography* son herramientas que se utilizan con el fin de lograr este estado. *Psicogeografía* se definió por Guy Debord como: “el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos.”⁶⁸ La *Psicogeografía*⁶⁹ es un juego político de la conciencia, donde la alegría, la ruptura de lo cotidiano y el cuestionamiento de la noción de “normalidad” y la deriva (principalmente alrededor de los entornos urbanos) se utilizan como mecanismos para el despertar de la conciencia. Dónde la psicogeografía propone una caja de herramientas para la exploración, un inventario a lo Péric, unas mínimas reglas del juego, la deriva sería el ejercicio de la práctica del caminar bajo las premisas psicogeográficas. En relación a la Deriva, hay un concepto de inmediatez y una ausencia total de objetivo específico, de propósito. El sujeto en deriva, sigue la llamada del momento, no tiene una meta más que el propio caminar atento y presente en la ciudad.

Exercise in Psychogeography by Guy-Ernest Debord: Piranesi is psychogeographical in the stairway./ Claude Lorrain is psychogeographical in the juxtaposition of a palace neighborhood and the sea./ The postman Cheval is psychogeographical in architecture./ Arthur

67 *DEFINITIONS Internationale Situationniste #1* [en línea]. Translated by Ken Knabb. Situationist International on line. [última fecha de consulta: 25 Diciembre 2014]. <Disponible en: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>>

Un momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por la organización colectiva de un ambiente unitario y un juego de los acontecimientos.

68 *Introduction to a Critique of Urban Geography*. Guy-Ernest Debord, 1955.

69 Other definitions of Psychogeography: “a whole toy box full of playful, inventive strategies for exploring cities... just about anything that takes pedestrians off their predictable paths and jolts them into a new awareness of the urban landscape.”

estar callados, para recibir, y para no producir nada... e incluso para cuestionar la idea de producir otra cosa que sentimientos o impresiones. Performance podría ser un término más amplio. Escuchar es también la posibilidad de identificar las texturas, las personalidades, los gestos, los intereses y las proyecciones que son difíciles de percibir si estamos demasiado involucrados en la conversación. Desconfío de las palabras. Escucho mientras que dibujo, porque el dibujo siempre ha sido un mecanismo de concentración para mí. Dibujar es también para trazar un itinerario¹⁵. Estoy experimentando la escucha desde el lugar donde se espera que “hable” como un mecanismo para la comprensión y para la experimentación del cambio de posiciones, como posibilidad y como juego. Hay también una línea a la que te has referido antes acerca de JYP : “Y él también se refirió a la escucha como una acción de admitir que uno no sabe” que me hace pensar en otra posible itinerario. En su primera pregunta dirigida a mí¹⁶, LILIA ME PREGUNTÓ ACERCA DE FRANCIS PONGE. Es curioso que una de las características de su poesía es, precisamente, ponerse a sí mismo como un sujeto que “no sabe”. A través de esta estrategia, es capaz de ver las cosas como si fueran completamente nuevas. Sin prejuicios, sin expectativas... Justo como me gusta imaginarme a mí misma como audiencia.

15 INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. New York: Routledge, 2011. And Lines: A Brief History. (p.)

16 **REFERENCIA CRUZADA: VER PÁGINA 31. Y SIGUIENTES.**

Cravan is psychogeographical in hurried drifting./ Jacques Vaché is psychogeographical in dress./ Louis II of Bavaria is psychogeographical in royalty./ Jack the Ripper is probably psychogeographical in love./ Saint-Just is a bit psychogeographical in politics./ André Breton is naively psychogeographical in encounters./ **Madeleine Reineri** is psychogeographical in suicide./ Along with Pierre Mabille in gathering together marvels, Évariste Gaullois in mathematics, Edgar Allan Poe in landscape, and Villiers de l'Isle Adam in agony.⁷⁰

Comenzábamos estas páginas, lector, con una carta náutica que pudiese servir de **mapa** y ahora te invito a dejar la brújula de lado y hacer una caminata sin objetivo y sin mapa, como un barco “a la deriva” que es guiado por las fuerzas de la corriente. *Derivar* significa en matemáticas, medir la rapidez con la que una función cambia su valor. Me pregunto si esta acepción, no está de alguna manera contenida en la deriva situacionista. El valor que el caminante da a la realidad durante una deriva, supone una re-cálculo del valor del espacio y las situaciones que atraviesa. El individuo en deriva, a su vez, deriva constantemente. El valor de la derivada de una función en un punto puede interpretarse geométricamente: es correspondiente a la recta tangente a la gráfica de la función en dicho punto. Tangente proviene del griego *tangens* que significa, “que toca”. Una tangente es una línea que toca a una circunferencia en un sólo punto. De la misma manera, el *derivador*, el que deriva, toca el círculo de lo cotidiano desde fuera, en un punto solitario que supone punto de tangencia, punto de inflexión, punto de mira, punto de vista, punto crítico, punto situado, punto impropio. *Dérive* es definida por Guy Debord en 1956, en un documento llamado: *Théorie de la Deriva*⁷¹.

En ese documento se dice: “La *dérive* en sí se puede entender como un mecanismo para

70 POTLATCH #2. *Information bulletin of the french section of the lettrist international*. 29 June 1954. Translated by Gerardo Denis, Greil Marcus, Donald Nicholson-Smith and Reuben Keehan. Situationist International on line. [última fecha de consulta: 25 Diciembre 2014]. <Disponible en: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch2.html>>

Ejercicio en psicogeografía por Guy-Ernest Debord: Piranesi es psicogeográfico en la escalera / Claude Lorrain es psicogeográfico en la yuxtaposición de un barrio palaciego y el mar / El cartero Cheval es psicogeográfico en la arquitectura / Arthur Cravan es psicogeográfico en la deriva apresurada. / Jacques Vaché es psicogeográfico en el vestir. / Luis II de Baviera es psicogeográfico en la realeza. / Jack el Destripador es probablemente psicogeográfico en el amor. / Saint-Just es un poco psicogeográfico en la política. / André Breton es ingenuamente psicogeográfico en los encuentros. / Madeleine Reineri es psicogeográfica en el suicidio. / Junto con Pierre Mabille en reunir maravillas, Evariste Gaullois en matemáticas, Edgar Allan Poe en el paisaje, y Villiers de l'Isle Adam en la agonía.

71 *Les Lèvres Nues* #9 (November 1956) reimprimido en *Internationale Situationniste* #2 (December 1958). [última fecha de consulta: 25 Diciembre 2014]

Voice 1: Lines from a 1950 newspaper: “Popular Young Radio Actress Throws Herself Into the Isère. Grenoble. Twelve-and-a-half-year-old **Madeleine Reineri**, who under the stage name ‘Pirouette’ starred in the Alpes-Grenoble radio program *Happy Thursdays*, threw herself into the Isère River Friday afternoon after having placed her schoolbag on the bank.”

Voice 2: Little sister, we’re not a pretty sight. The river and the misery continue. We are powerless.¹⁷

(Debord, 1956)

Una técnica de paso rápido a través de ambientes variados. Las *dérives* involucran el comportamiento y la conciencia de los efectos psicogeográficos lúdico-constructivos, por lo que son muy diferentes de las nociones clásicas de viaje o de paseo”.

En un deriva, una o más personas durante un período determinado dejan sus relaciones, sus actividades laborales y de ocio, y todo sus otros motivos habituales de movimiento y acción, y se dejan llevar por las soliciitudes del terreno y los encuentros que aparecen allí. El azar es un factor menos importante en esta actividad de lo que uno podría pensar(...) Pero la deriva incluye tanto este dejar-go y su contradicción necesaria: la dominación de las variaciones psicogeográficas por el conocimiento y el cálculo de sus posibilidades.¹⁸

17 DEBORD, Guy. *Howls for Sade (film soundtrack)*. Translation by Ken Knabb of the soundtrack of Guy Debord’s first film: *Hurllements en faveur de Sade* (1952). Bureau of public secrets. [última fecha de consulta: 25 Diciembre 2014]. <Disponible en: <<http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/howls.html>>

Voz 1: Líneas de un periódico 1950: “Popular Joven Actriz de radio se lanza en el Isère. Grenoble. Doce años y medio años de edad, Madeleine Reineri, que bajo el nombre artístico de ‘Pirueta’ protagonizó el programa de radio Alpes-Grenoble: “Feliz jueves”, se arrojó al río Isère vienes por la tarde después de haber colocado su mochila en la orilla

Voz 2: Hermanita, no somos un espectáculo agradable. El río y la miseria siguen. Somos impotentes.

18 *Theory of the Dérive* Guy Debord. Les Lèvres Nues #9 (November 1956) reprinted in Internationale Situationniste #2 (December 1958) Translated by Ken Knabb.

la producción de un tipo de espacio virtual, subvertiendo el orden físico aparente en favor de una espacialidad diferente”. El **mapa** situacionista dibuja una ciudad diferente, una ciudad laberíntica o mejor: una ciudad laberinto, rizomática y descentrada. En constante crecimiento, en cambio constante. En la ciudad lo que miramos, nos devuelve la mirada dependiendo de cuál es la óptica que usamos. En ese sentido, el **mapa** situacionista conecta con los trabajos escénicos que implican ese ejercicio de la atención, ese “desaprender” de la mirada educada, domesticada y que cobra viveza gracias a la pérdida del hábito y al ejercicio de la desorientación. **Mapas** para desorientar, desorientación para recuperar la posibilidad de un norte, otro norte, otro. “El centro está en todas partes” defendía Rafael Argullol. El centro es necesariamente “los centros” y estos son mutantes, están en cambio perpetuo. Tal y como señala Manuel Bello en su artículo: “La representación situacionista en la percepción de lo urbano”:

(Miguel Bello)

202

La Nueva Babilonia necesitaba, prácticamente, de un nuevo hombre, de un nómada que experimentara con la sensación de la actividad productivo-consumista, lo que le permitiría entrar en el terreno de lo lúdico, de lo meramente recreativo, pasando así a un espacio-deriva dominado por el trayecto indeterminado y por el azar, o por el juego ciego entre itinerarios dispares; un espacio determinado única y exclusivamente por la lógica de la movilidad: difuso, constantemente modificable. Un espacio de contradicciones productivas. En la deriva Situacionista se celebra una condición urbana en la que los espacios públicos dejan de ser ágoras -escenarios privilegiados del poder- para convertirse en una fluctuación aleatoria no-sedentaria, absolutamente nómada. (...) Para los situacionistas el mapa no reproduce la inconsciencia, sino que la construye. Y por esto el sinnúmero de ejercicios y experimentos realizados por la IS en el París de medio siglo atrás, reflejan una ciudad no solo fragmentada, sino construida sobre las bases que dejan las relaciones entre estos fragmentos. Un laberinto de infinitas posibilidades y combinaciones, un lugar complejo que por definición se resiste a ser dibujado, a ser definido en la geometría de un plano topográfico, ya que solo existe como trayecto, como travesía.⁷²

Desde mi punto de vista, acciones más recientes como los trabajos de Janett Cardiff⁷³, evidencian la evolución del pensamiento Situacionista. “La representación del mapa

72 BELLO, Manuel, *La representación situacionista en la percepción de lo urbano*. En <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo20/20-8.pdf>. [última fecha de consulta: 25 Diciembre 2014]

73 Janet Cardiff (1957) es una artista de origen canadiense que vive y trabaja en Berlín y cuyo trabajo se desarrolla en torno a instalaciones que envuelven audio y preferentemente en lo que la propia artista llama: “audio walks” o “caminos auditivos”.

Nikolaus Gansterer: *Notations between Thought and Matter.*

En marzo 2014, comencé un taller con Nikolaus Gansterer¹⁹ en torno a la idea de que las partituras son traducciones, ya que transforman un pensamiento a otro. También son invitaciones para comprender e interpretar una realidad a través de otro medio. Las partituras en sentido amplio, son también **mapas** que exploran la compleja relación entre el dibujo, la escritura y el movimiento. Las preguntas a las que Gansterer nos invita son:

¿Qué pasa exactamente cuando un pensamiento y/ o movimiento se convierte en una partitura? ¿qué tipo de proceso de traducción se lleva a cabo entre el pensamiento y la materia, y otra vez qué sucede cuando es interpretada y realizada por otro (el lector, el marinero, el caminante pienso yo)? ¿Qué tipo de movimientos, transcripciones y los actos de inscripción tienen lugar cuando proyectamos una cartografía del cuerpo? ¿Qué tipo de sistema de herramienta podemos desarrollar para trazar este lenguaje intertextual? ¿Qué otra cosa puede convertirse en una partitura? Estoy interesado en la investigación de hasta qué punto el dibujo - para mí un medio de alta inmediatez - puede convertirse en una partitura. [...] Para ello me propongo desarrollar formas intersubjetivas de notación y un nuevo vocabulario entre las líneas del dibujo, la coreografía y la performance. [...] Extenderse a lo largo de las categorías de tiempo, espacio y movimiento. Por así decirlo una línea de pensamiento se convierte en una línea en el papel, se puede convertir en una línea en el espacio, una línea verbalizado, una línea dibujada con todo el cuerpo.²⁰

203

En el taller, partimos del dibujo de un **mapa** de nuestro recorrido a la escuela esa mañana. Ese mapa será reinterpretado por los compañeros que elaborarán un nuevo mapa y de ahí, una partitura para una performance.

¹⁹ Nikolaus Gansterer vive y trabaja en Viena y Berlín. Como artista y performer, Nikolaus Gansterer está profundamente interesado en los vínculos entre el dibujo, el pensamiento y la acción. En su investigación artística, que se centra en los procesos de mapeo emergentes de redes culturales y científicas, desplegando sus estructuras inmanentes de interconexión.

²⁰ Notas personales tomadas durante el taller con Gansterer.

trasciende las coordenadas cartesianas y busca la reconstrucción de la ciudad a partir de la narrativa, de la definición tripartita evento-espacio-movimiento⁷⁴ El **mapa** deviene pues, un elemento móvil que se ejercita. Que sale de su prisión de datos cotejados, para inventar datos y posibilidades y para -sobre todo- cuestionarse a sí mismo por la producción de esos datos. Ambos conceptos están relacionados con la *Internacional Letrista*⁷⁵ (*Internationale Lettriste*), Ivan Chtcheglov (AKA Gilles Ivain) en su ensayo *Formulaire pour un urbanisme nouveau* (*Formulario para un nuevo urbanismo*) fue el primero en acuñar los dos conceptos, aunque esas ideas habían estado planeando alrededor durante mucho tiempo, desde el movimiento surrealista y en relación a movimientos anteriores al Situacionismo como *Cobra*⁷⁶, la *Internacional Letrista* o la *Bauhaus Imaginativa*⁷⁷.

74 BELLO, Manuel, *La representación situacionista en la percepción de lo urbano*. En <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo20/20-8.pdf>. [Última fecha de consulta: 25 Diciembre 2014]

75 La Internacional Letrista era un colectivo con sede en París. Guy Debord junto con Wolman, Jean-Louis Brau y Serge Berna crean el grupo que estuvo activo entre 1952 y 1957. El origen fue el grupo letrista de Isidore Isou, pero el grupo nació de un cisma producido durante la presentación Charles Chaplin de *Limelight* donde el nuevo grupo distribuye papeles contra Charlot. La Internacional Situacionista nació fuera del *cuore* de la Internacional Letrista, aunque comparte algunas ideas y conceptos.

76 *Cobra* fue formada por Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont, Asger Jorn, y Joseph Noiret en 1948 en París. El manifiesto, "El caso fue resuelto" ("La Cause Était Entendu") supone el origen del grupo. La antipatía hacia el surrealismo y el interés por el marxismo son algunas de las características.

77 En <http://www.bopsecrets.org/>. BUREAU OF PUBLIC SECRETS. [Última fecha de consulta: 2 de enero del 2014]

What is the International Movement for an Imaginist Bauhaus? It is the answer to the question where and how to find a justified place for artists in the machine age. This answer demonstrates that the education carried out by the old Bauhaus was mistaken. How has the idea of an International Movement for an Imaginist Bauhaus been implemented? The Movement was founded in Switzerland in 1953 as a tendency aimed at forming a united organization capable of promoting an integral revolutionary cultural approach. In 1954 the experience of the Albissola gathering demonstrated that experimental artists must get hold of industrial means and subject them to their own nonutilitarian ends.

¿Qué es el Movimiento Internacional para el año Bauhaus Imaginativa? Es la respuesta a las preguntas ¿Dónde y cómo encontrar un lugar para artistas justificado en la época de las máquinas. Esta respuesta demuestra que la educación llevada a cabo por la antigua Bauhaus estaba equivocada. ¿Cómo fue implementada la idea de un Movimiento Internacional para la Bauhaus Imaginativa? El movimiento fue fundado en Suiza en 1953 como un tendencia orientada a la formación de una organización unida de capaz de promocionar un enfoque cultural revolucionario integral. En 1954 la experiencia de la reunión Albissola ha demostrado que los artistas experimentales deben hacerse con medios industriales de agrupación y someterlos a sus propios fines no utilitarios.

De nuevo, lo temporal y lo espacial se mezclan en el primer mapa, pero no sólo eso: el recorrido físico, es también el recorrido mental de nuestra atención y nuestra escucha. Es un itinerario necesariamente imaginario y sensorial. Este ejercicio de “traducción” que Gansterer ya planteaba en sus cuestiones previas al taller se corresponde con los objetivos que presentaba en su libro: *Drawing a Hypothesis*²¹ donde invitaba a artistas, filósofos, escritores, etc. a interpretar un dibujo (un mapa, un esquema científico, un dibujo técnico, botánico... despojados todos ellos de los elementos discursivos e instrucciones). Los autores “dibujaban” nuevos contenidos en el **mapa** prestado, vacío y listo para la proyección.²² Hay algo en este trazar **mapas** inexistentes, preguntarse por la propia forma del mapa e iniciar una deriva conceptual que me recuerda a los mapas situacionistas que intentaban reflejar fenómenos más allá de los meramente geográficos o geopolíticos

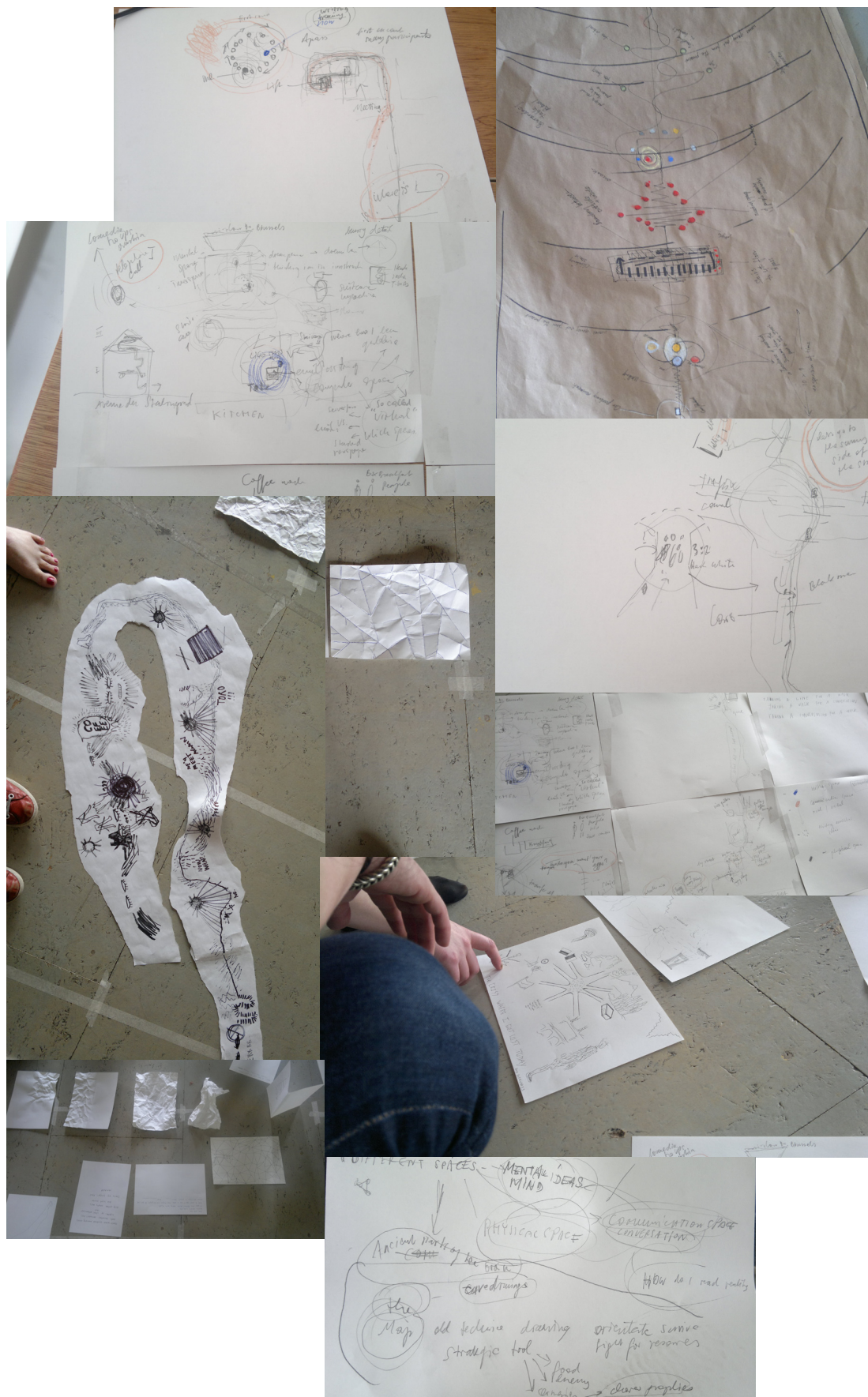
21 GANSTERER, Nikolaus, *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*, Wien/NewYork: Springer Verlag, 2011

22 En <http://www.gansterer.org/drawing-a-hypothesis/?n=2>.
[última fecha de consulta: 5 de Abril de 2014]

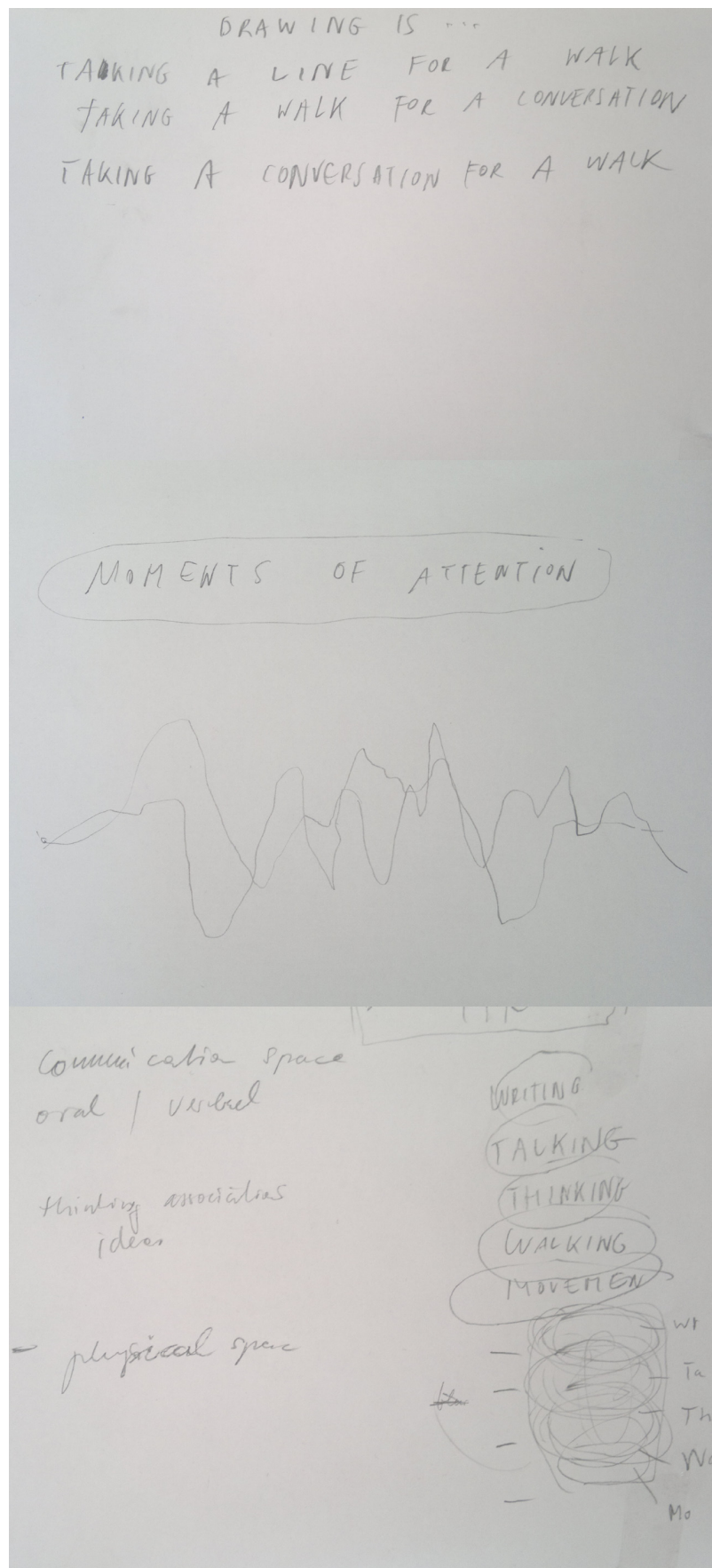
Drawing a Hypothesis is an exciting reader on the ontology of forms of visualisation and on the development of the diagrammatic perspective and its use in contemporary art, science and theory. In an intense process of exchange with artists and scientists, Nikolaus Gansterer reveals drawing figures as a media of research which enables the emergence of new narratives and ideas by tracing the speculative potential of diagrams. Based on a discursive analysis of found figures with the artist's own diagrammatic maps and models, the invited authors create unique correlations between thinking and drawing.

Drawing a Hypothesis es una lectura emocionante en la ontología de las formas de visualización y en el desarrollo de la perspectiva esquemática y su uso en el arte contemporáneo, la ciencia y la teoría. En un intenso proceso de intercambio con artistas y científicos, Nikolaus Gansterer revela figuras del dibujo como un medio de comunicación de la investigación que permite la aparición de nuevas narrativas e ideas trazando el potencial especulativo de los diagramas. Sobre la base de un análisis discursivo de figuras encontradas con mapas propios y modelos esquemáticos del artista, los autores invitados crean correlaciones únicas entre el pensamiento y el dibujo.

1.3. Itinerarios de deriva.



1.3. Itinerarios de deriva.



La deriva o *dérive* encuentra sus raíces en la *errance* surrealista. (El Surrealismo⁷⁸ y también el marxismo constituyeron las bases estéticas e ideológicas del situacionismo, pero el nuevo grupo mantiene una actitud crítica frente a los dos). Lo que la *Dérive* pretende, es tratar de producir una metodología de observación psicogeográfica más allá de un mero objetivo artístico como en la *errance* surrealista. En el capítulo llamado *Caminar en la ciudad*, Michel de Certeau escribe:

(Certeau, 1988)

The networks of these moving, intersecting writings compose a manifold story that has neither author nor spectator, shaped out of fragments of trajectories and alterations of spaces: in relation to representations, it remains daily and indefinitely other.⁷⁹

La red invisible de esas relaciones y movimientos no sólo constituye la cartografía de los deseos de la ciudad, sino también de sus automatismos tal y como Debord señaló cuando analizó los movimientos de un estudiante en la ciudad de París. La ciudad es pues, el escenario de los situacionistas y constituye algo más que la suma de sus habitantes, se convierte en un símbolo de gran alcance y en una mitología del propio capitalismo como los caminantes, *wanderers* y los habitantes se convierten al mismo tiempo en sus actores y sus espectadores, tal y como lo expresa de Certeau:

The city serves as a totalizing and almost mythical landmark for socioeconomic and political strategies, [...] the city is left prey to contradictory movements that counter balance and combine themselves outside the reach of panoptic power. The city becomes the dominant theme in political legends.⁸⁰

78 Revista *Situaciones*, número 1.

Había muchos elementos de relación con el surrealismo tanto estéticos como organizativos: la indisolubilidad de la relación entre el arte y la vida, la base literaria de muchos de sus trabajos, el inicial espíritu revolucionario, la necesidad de superación del arte, la organización basada en un líder. Sin embargo, como señalara el cineasta Luis Buñuel, el surrealismo había triunfado en lo accesorio y había fracasado en lo fundamental. Es decir, había triunfado como movimiento artístico y ya estaba registrado en todas las historias del arte y expuesto en los mejores museos, pero había fracasado (como los grandes movimientos revolucionarios de los años veinte en Europa Occidental) en su intento de transformar la realidad.

79 CERTEAU, de Michel. *The practice of everyday life*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

Las redes de estos escritos en movimiento, que se cruzan componen una historia múltiple que no tiene ni autor ni espectador, en forma de fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios: en relación a las representaciones, sigue siendo a diario y de forma indefinida otro.

80 CERTEAU, de Michel. *The practice of everyday life*. Berkley and Los Angeles: Univer-

y trazar mapas de repeticiones, de pensamientos, de derivas.

El propósito es más, el de pensar el mapa y a través del mapa que el de elaborar un esquema *a posteriori* de nuestro pensamiento.

Pensar a través del dibujo es un ejercicio parecido al de pensar a través del itinerario. La línea avanza a la misma velocidad que el pensamiento, la línea, la trayectoria *hacen* pensamiento.

Paisaje-deriva: vagar en lo infraordinario²³.

Propuesta de Deriva desarrollada en el PAF, Julio de 2014.

DESCRIPCIÓN DE LA ACTIVIDAD PROPUESTA:

Lector, te invito a un itinerario basado en el ejercicio de la deriva.

Este ejercicio puede ser hacer de diferentes maneras. Propongo varias opciones, pero también podría ser que hasta a los participantes definirían otra *Dérive*. Este es el resultado de un ejercicio que propuse en el marco de PAF, para generar un debate sobre los mecanismos

situacionistas de la deriva en un ambiente rural.

23 PEREC, Georges. *L'infra Ordinaire*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

What we need to question is bricks, concrete, glass, our table manners, our utensils, our tools, the way we spend our time, our rhythms. To question that which seems to have ceased forever to astonish us. We live, true, we breathe, true; we walk, we go downstairs, we sit at a table in order to eat, we lie down on a bed on order to sleep. How? Where? When? Why? Describe your street. Describe another. Compare.

Lo que tenemos que cuestionar son los ladrillos, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, la forma en que gastamos nuestro tiempo, nuestros ritmos. Cuestionar lo que parece haber dejado para siempre de asombrarnos. Vivimos, es cierto, que respiramos, cierto; caminamos, bajamos, nos sentamos en una mesa para poder comer, nos acostamos en una cama en orden a dormir. ¿Cómo? ¿En dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? Describa su calle. Describa otra. Compare

Los situacionistas entienden el poder de la ciudad como un lugar inmenso para la interacción humana y su apropiación pero también, sólo a través de una actividad de reutilización y transformación de la ciudad puede la gente cambiar su condición de espectadores (es decir, de consumidores) por una práctica artística colectiva que sea revolucionaria. Esta idea conecta fuertemente con una idea de interacción que también los situacionistas estaban apuntando, ya que estaban tratando de crear un nuevo tipo urbano, más allá de las tipologías heredadas del S XIX. Los nuevos tipos propuestos por los situacionistas no serán personajes que celebren la ciudad como el *flâneur*, sino personajes que la cuestionen, la rompan, la dibujen y la interroguen en su estrategia diaria de máquina de producir deseos. El *flâneur*, el espectador privilegiado de la modernidad. “(El) *flâneur* va a hacer botánica al asfalto”⁸¹. Esta especie de hermano del dandy que es el *flâneur* representa al sujeto alienado del capitalismo y el prototipo de espectador pasivo. De un espectador hecho de contemplación e incapaz de actuar de manera independiente. Sin embargo, el *flâneur*, encuentra en la figura del detective una justificación para sus paseos, tal y como señala Benjamin. La esencia del detective es la observación, aspecto que conecta con los situacionistas de manera *tangencial*, y es que para los situacionistas observar es un fin, mientras que para el detective, observar es un medio. Y si el *flâneur* llega de este modo a ser un detective a su pesar, se trata, sin embargo, de algo que socialmente le pega muy bien. Legitima su paseo ocioso. Su indolencia es solamente aparente. Tras ella se esconde una vigilancia que no pierde de vista al malhechor. Y así es como el detective ve abrirse a su sensibilidad campos bastante anchurosos. Conforman modos del comportamiento tal y como convienen al tempo de la gran ciudad. Coge las cosas al vuelo, y se siente cercano al

artista.⁸²

sity of California Press, 1988.

La ciudad sirve como punto de referencia totalizador y casi mítico para las estrategias socioeconómicas y políticas, [...] la ciudad es dejada como presa a movimientos contradictorios que contrarrestan su equilibrio y se combinan a sí mismos fuera del alcance del poder “panóptico”. La ciudad se convierte en el tema dominante en las leyendas políticas.

81 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II: Charles Baudelaire, el pintor de la vida moderna*. Madrid: Editorial Taurus, 1972.(p.50).

82 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Editorial Taurus, 1972. (p.61-62).

1.3. Itinerarios de deriva.

DETALLES PRÁCTICOS:

- Un vagabundo explora el entorno sin prejuicios.
- Grupo de cinco personas como máximo para cada deriva.

También puede ser una práctica individual.

- ESPACIO psicogeográfico: PAF²⁴, St Erme, a 150 km al noreste de París, Francia, entre Reims y Laon.

PAISAJE-DERIVA #1. Deriva realizada por Camila Aschner.

Algunos consejos siguiendo a Georges Perec, en *Un intento por Agotar un lugar en París*.

Inventario de todo lo que normalmente pasa desapercibido, lo que pasa cuando no pasa nada. Incluidas: letras del alfabeto y las palabras, los símbolos convencionales, figuras, lemas, varios tipos de vegetales y materia mineral: asfalto, vehículos, árboles, nubes, alimentos, basura [...] pájaros, animales, personas (posteriormente subdivididas, por ejemplo, en lo que las personas llevaban, sus posibilidades de actuación; lo que llevan en sus cabezas; grupos de diferentes números; gestos; formas de caminar: paseo, date prisa, camina con dificultad en las alturas talones etc. Ropa de las personas que revelan su trabajo: sacerdote, guardia de tráfico; personas etiquetadas por su aspecto y su porte: apuesto hombre devastado por la edad, el viejo gruñón; mujer, hombre/ mujer que se parece a una actriz famosa), derivado de lo anterior: ¿hasta dónde nos apoyamos en oposiciones binarias (lenta/ rápida, fijas/ en movimiento); colores, formas (por ejemplo, el pastel en forma de pirámide); micro-incidentes (por ejemplo, alguien casi tropieza; un turista japonés le hace una fotografía a Perec; alguien que sabe lo saluda; un hombre comete un error al entrar en la cafetería y trata de tirar de la puerta en vez de empujarla).[...] Eventos que están relacionados con la hora del día. [...] ¿Esto implica un diferente nivel de compromiso al

24 PERFORMING ARTS FORUM. Espacio de residencia y creación autogestionado situado al norte de Francia, donde estuve efectuando tres residencias durante el 2014, dentro del programa a·pass.



Fotografías de la Dérive, de Camila Aschner. PAF, Reims 2014.

¿Es también el espectador un detective? ¿Leyendo las pistas invisibles que le lanza el creador y descifrando sentidos? Descifrando signos, pero publicitarios, llego a una de las últimas campañas de una marca de zapatos anuncia: “Nuevos templos, nuevos Peregrinos”⁸³ en un intento de recuperar una especie de *flâneurs* contemporáneos: individuos jóvenes, bellos y bohemios, que vagan en ciudades como Berlín, y que nos muestran su lugar favorito, lugares “auténticos” de la ciudad en una mezcla de planitud y modernidad. Hay una hipertrofia de “la experiencia” (sea lo que sea esto) que se convierte en el objetivo máximo en la sociedad contemporánea y en el logro máximo de los animales urbanos. Incluso si esa experiencia sólo oculta, tal como sucedió con los protagonistas de *Les Choses* de Perec que “Su vida era como un hábito que habían tenido demasiado tiempo, como un aburrimiento casi pacífico: Una vida que no tenía nada”⁸⁴. Así que, en realidad la presentación de esa libertad de movimiento, de esa interacción con el medio, contiene lo contrario de lo que los situacionistas proponían. En un sentido más amplio la pregunta sería: ¿qué sucede entonces, con la interacción cuando aparentemente se presenta como una estrategia que permite una relación liberadora con el medio, cuando puede esconder un lado conformista y “espectacular” de la sociedad? ¿Qué pasa si la interacción bajo su carácter de práctica de la “libertad de elección” y su aspecto de práctica inclusiva bastante revolucionaria y hasta un cierto grado: colaborativa y abierta, es de hecho, una estrategia similar a lo que Debord señalaba en *La Société du Spectacle* y funciona más bien como un elemento de distracción, como una especie de turismo sobre lo real? ¿Qué pasa si la interacción funciona como el mapa que Borges refirió en su historia, un simulacro que toma el lugar de lo real? ¿Qué pasa si la interacción en las artes escénicas, a veces funciona como una especie de coartada cuando, en el fondo, es tan sólo una de las caras de capitalismo espectacular y su ilusión participatoria? ¿Cuál es el papel que los itinerarios y el caminar juegan en la performance interactiva?

83 *Nuevos Templos Nuevos Peregrinos* es una campaña de 2014 de la marca Camper. En una estrategia comercial de presentar la “gente normal” que se conectan directamente con el público, algunos inconformistas (¿Los nuevos dandys?) Con ropa bonita en un ambiente moderno de una escenografía urbana, comparten con nosotros sus elecciones cotidianas y su mitología de la ciudad. Como un ejemplo de lenguaje de la campaña, la definición de lo que un “templo” podría ser es [sic] “Una tienda de discos, un mercado de pulgas, una librería, una cafetería o un parque”.

84 PEREC, George. *Las cosas*. Madrid: Editorial Anagrama, 1992.

1.3. Itinerarios de deriva.

observar la realidad “infra-ordinaria”? Derivado de lo anterior: ¿cuál es el efecto de los cambios en nuestro propio nivel de atención?

PAISAJE-DERIVA #2. Deriva realizada por Victoria Myronyuk.

Elija un color y sígalo por donde quiera que te lleve durante una hora. Por ejemplo: elegir el ROJO y seguir los coches ROJOS, chaquetas ROJAS, flores, pájaros, etc.

Cuando se le acaba el color ROJO al que puedas seguir, esperar hasta que algo ROJO aparezca.

1.3.3. Itinerario tres: paseos performativos.

Para dar respuesta a las preguntas planteadas en el epígrafe anterior, voy a reflexionar sobre diferentes propuestas que trabajan desde la idea de interacción junto con la de recorrido o itinerario. Desde los juegos surrealistas de “Embellecimiento de la Ciudad”, los intentos psicogeográficos que mencionábamos en el itinerario anterior de los situacionistas (una actuación política de ordenación para desvelar la ciudad), a propuestas de paseos íntimos, como la despedida de Ulay y Abramovic⁸⁵ que se le puede llamar: “una actuación-itinerario” parece que la asociación entre itinerario y acción interactiva es bastante habitual o al menos, que las acciones que incluyen algún tipo de itinerario en su propuesta, suelen contener alguna propuesta de interacción con el público.

214

Desde mi punto de vista, una de las representaciones más poderosas sobre el cruce de caminos entre interactividad e itinerarios tiene lugar en la Edad Media, cuando los peregrinos llegaban a una catedral. Había una increíble cantidad de personas que llegaban, todas juntas, a esos centros del cristianismo representados por las catedrales. La catedral es a la vez templo y escenografía. Lugar sagrado y lugar de juego, podríamos decir que como todo escenario. Las catedrales generan desde el principio una puesta en escena: desde la estrategia del gótico de “elevar” las almas por medio de la alteración de las proporciones, hasta las complejas escenografías del barroco, las escenografías del cristianismo son un reflejo del marco conceptual. Tampoco hay que olvidar que las catedrales e iglesias, fueron hasta el final de la Edad Media, lugares para las representaciones teatrales, (más allá de la misa que es, en sí misma otra *mise-en-scène* o puesta en escena) y que poco a poco esas representaciones teatrales incluso si eran de carácter religioso, fueron desapareciendo del interior de aquellos espacios considerados “lugares sagrados”. En España, por ejemplo, las primeras prohibiciones relacionadas con las representaciones teatrales en el interior de las iglesias, se llevaron a cabo alrededor de 1590.

⁸⁵ Me refiero a la acción que ambos artistas llevaron a cabo con motivo de su despedida en 1988, la pieza es conocida como *The Lovers: The Great Wall Walk*, en la cual cada uno de ellos empiezan por un extremo de la Muralla China para encontrarse en el medio y decirse adiós.

1.3. Itinerarios de deriva.



215

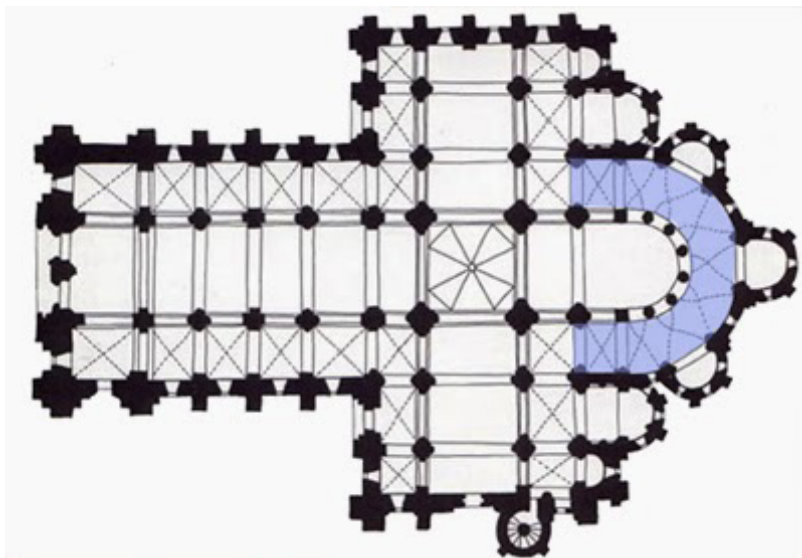
Fotografías de la deriva de Victoria (Landscape Dérive), PAF, Reims 2014.

Cuando los peregrinos llegaban a una catedral, había un pasaje especial para pasear por el altar mayor y el coro que se llamaba la *girola* o *ambulatorio* que era el nombre específico para ese pasillo curvo alrededor del coro cuya función era descongestionar el tráfico dentro de la Catedral mientras se oficiaban las misas ya que, debido a la gran afluencia de peregrinos que iban a venerar las reliquias y visitar la Catedral, surgió la necesidad de organizar el movimiento de la masa. Deambulatorio viene del latín: *ambulatorium* que significa “un lugar para caminar”. De manera similar, en la estructura del teatro medieval de las “Maisones” - un espacio teatral múltiple, compuesto por pequeñas casas (*maisons*) donde las diferentes partes de la obra eran representadas- nos encontramos con un espacio equivalente para el público y que, de hecho, se llama de la misma manera: el *ambulatoire*. El *ambulatoire* era en el teatro medieval, el espacio donde los dos: el artista y la congregación se mueva a lo largo de mansión a mansión, es decir: de escenario a escenario. Así, para los peregrinos que llegaban después de un largo peregrinaje a una catedral, como para los espectadores de una obra de teatro medieval, el lugar de la audiencia era en realidad un lugar para el movimiento, muy similar al que proponen las performances interactivas que implican un recorrido y en parte similar al pensamiento de este texto cuyas diferentes estaciones recorreremos juntos, lector. Este pequeño recorrido, aporta algo decisivo y que en ocasiones se olvida: no siempre el público ha tenido un carácter estático, sino que en ocasiones, ha habido un público ambulatorio.

216

Me pregunto, en qué cambia la percepción el hecho de tener al posibilidad de moverte durante una performance. En su reciente trabajo: *Bailarina de fondo en concierto*, la bailarina y creadora escénica Tania Arias, plantea un espacio de movimiento -casi constante- para el público. No se puede hablar de itinerarios en la pieza pero sí de movimiento. El público nunca abandona el espacio de la sala y muchos de sus movimientos tienen que ver, simplemente, con cambiar de sitio, cambiar el lugar desde donde miran. Tania Arias invita a la audiencia- según el momento de la pieza- a moverse a un lugar u otro. Hay un momento concreto: “el uno y todos” en el que la intérprete pide a una parte de los espectadores que ensayen situarse frente a ella “como si fueran uno”.

1.3. Itinerarios de deriva.



217

Ilustraciones de una girola (deambulatorio) de una catedral (arriba)
y de la disposición de las maison del teatro medieval (abajo)

La bailarina entonces, se enfrenta a una masa de espectadores a los que mueve y por los que es movida. La sensación es de pequeños hilos invisibles que se construyeran alrededor de esos dos cuerpos en movimiento (la bailarina y el público) en un equilibrio de tela de araña. Esa sensación de tensión entre los cuerpos se ve reflejada en direcciones, diálogos inarticulados y gestos de complicidad entre los dos animales palpitantes. El cuerpo de la bailarina tiembla, respira, suda y el cuerpo de los espectadores: respira, aguarda, se comba, se alza. Ninguno tiene la palabra: algunos gestos de la mano de Tania Arias nos hacen retroceder o avanzar, algún murmullo entre el público. El bello momento en que ese grupo de espectadores se convierte en actores, en virtud a esa otra capa de los espectadores que se han quedado en la oscuridad, alrededor y que observan. La aparición de ese momento de consciencia de la mirada del otro, una mirada que nos transforma en otra cosa. De manera inevitable, una piensa en extras cinematográficos pero también en paisaje, en carne, en el encaje sutil que genera la escena entre los cuerpos.

218

Precisamente este elemento -el público que mira y/o que es mirado, se repite en algunas acciones que implican itinerarios en alguna de sus formas, y por el hecho evidente de que hay una exposición de la audiencia frente a otros grupos, a terceros, que constituyen -de alguna manera- una “audiencia involuntaria”. (Si es que puede haber “involuntareidad” en el hecho de ser espectador, ya que desde el momento que hay una mirada que reconoce, esa mirada es siempre voluntaria, dirigida y si no siempre consciente, sí generadora de contenido. Las personas que nos cruzamos en la performance de Jaime Vallauré, *El desdoblamiento*⁸⁶, son también esos espectadores involuntarios, por ejemplo: gente que trabaja para la institución o visitantes, que de pronto se ven envueltos en la acción como espectadores de la vida cotidiana, que entienden por supuesto, que ahí sucede “algo” (una acción, una performance) pero que no disponen de mucha más información.

⁸⁶ No todos los proyectos (en el fondo las ideas) que atraviesan una institución cultural ven la luz (tienen difusión). Algunos de ellos (más de los deseados) no cumplen con los requisitos mínimos de conveniencia y no pueden desarrollarse (en un momento dado pierden el apoyo y se derrumban). Este trabajo (*El desdoblamiento*) recupera (y reconstruye) algunos de estos proyectos (¿fallidos?) e intenta establecer un nexo común entre ellos para adivinar (mejor confirmar una sospecha) si más allá de las pulsiones individuales (el magma) existe un discurso colectivo (subterráneo) que cuece apasionadamente su resistencia al ostracismo (sin pensar obsesivamente en el yo).

1.3. Itinerarios de deriva.



Precisamente, Jaime Vallauré⁸⁷ propone un recorrido por espacios poco transitados para el público: las tripas de una institución. En este caso, *La Casa Encendida* en una versión particular, la que comienza en el espacio de aproximadamente 15 cm. que separa la parte pública de la parte privada de la institución, vamos avanzando a través de escaleras, pasillos, oficinas, ascensores, almacenes y demás “partes de atrás”. La cocina de la institución se construye como una metáfora de la cocina de la creación. La parte oculta o al menos, sino oculta, la parte no-pública del trabajo del creador. Ese otro escenario de silencio, del que dice Jaime Vallauré al comenzar el recorrido:

Con los años uno se da cuenta que la creación que más merece la pena, es la creación que hace uno de puertas para adentro y que no obedece a una pulsión social del aplauso, del mérito de la masa” [...] Con los años pasa que las personas y las mentes más creativas que uno conoce, dejan de ser artistas. [...] ¿Por qué enseñamos las cosas o qué necesidad hay de enseñar las cosas que hacemos para nosotros y en qué medida eso mueve a los artistas a ser públicos? [...] Lo curioso es que con el paso de los años, la mayor parte de las mentes creativas más interesantes que yo he conocido, han dejado de ser artistas. Gran parte han perdido la fuerza, o la necesidad de enseñar... se rompe esa fuerza o esa pulsión... no sé a veces es egocéntrica, a veces es parte de un orgullo, parte de una necesidad de ser el mejor. [...] Hay que trabajar en la dirección que uno no se espera nunca.⁸⁸

220

El itinerario que dibuja una vida. Esta reflexión sobre los procesos creativos recuerda a LA PERFORMANCE SIN PÚBLICO⁸⁹ que propone Perejaume⁹⁰ en el libro *Querido Público*. Un recorrido que vincula: la intimidad del artista, su necesidad de contacto o de alejamiento del público y el propio itinerario que traza el tiempo de vida del artista.

Otra parte que me interesaba explorar es: ¿Qué esperas? ¿Quién esperas que te reciba cuando te invitan a algo? Me gusta esta idea de que alguien se va.⁹¹

87 Jaime Vallauré es un artista multidisciplinar, miembro fundador del *Circo Interior Bruto* y mitad de *Los Torreznos*, dúo de exploración conceptual en el terreno social, político y de las costumbres más arraigadas. Su ámbito de actuación se extiende también hacia territorios no artísticos vinculados al quehacer cotidiano. Su actividad se mueve de manera pendular entre la creación colectiva y el pensamiento unipersonal.

88 “El desdoblamiento”, de Jaime Vallauré. En <http://www.lacasaencendida.es/es/radio/el-desdoblamiento-jaime-vallauré-3962>. Última consulta efectuada el 2 de febrero de 2014.

89 REFERENCIA CRUZADA. *EL TEATROPHONE Y MARCEL PROUST. EL ESPECTADOR EN DIFERIDO*. (p.308)

90 *QUERIDO Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010

91 “El desdoblamiento”, de Jaime Vallauré. En <http://www.lacasaencendida.es/es/radio/el-desdoblamiento-jaime-vallauré-3962>. Última consulta efectuada el 2 de febrero de 2014.

1.3. Itinerarios de deriva.



221



Fotografía de la presentación de *El desdoblamiento*.
Fotograma del vídeo de la acción.

En el recorrido propuesto por Vallaure, hay una desmitificación del arte como producto mediante la muestra de *productos fallidos*, productos que se quedaron en ensayos y que sin embargo, paradójicamente, al ser presentados al público quedan *finalizados* por la mirada del espectador. El recorrido por estos objetos genera una especie de gabinete de curiosidades, recorreremos las salas: pasillos, escaleras... de un museo desconocido y olvidado. Un itinerario que comienza en el fallo.

(Vallaure, 2014)

Las partes en las que la institución se dobla y se desdobla. Y como se puede encontrar con proyectos o con ideas que no tienen una cabida fácil porque necesitan un ámbito de complicidad un acogimiento previo, un acogimiento conceptual vamos a llamarlo⁹².

Una mirada que en ocasiones, es una mirada que *narrativiza*, como en el caso que presenta Jaime Vallaure de la famosa fotografía de la niña hambrienta, el cuervo y el suicidio del fotógrafo que tomó la imagen⁹³. Esa fotografía es presentada por medio de dibujos realizados por el artista. Tal vez aquí, habría que preguntarse por la estrategia de traducción-distanciamiento o simplemente de generar obra, que supone la elección del dibujo como medio. En torno a esta fotografía, la opinión pública, la masa, generó una historia sobre la relación del suicidio del fotógrafo con la foto y asimismo una narración de la propia imagen. Esa narración acabó por ocupar el lugar de la propia imagen: el cuervo espectador de la muerte inminente de la niña. Vallaure nos desvela otro significado: el cuervo que espera la defecación de la niña para comérsela esa defecación. El público en su actividad de generador de significado. Un público que observa. Vallaure se pregunta:

Quién es el público, dónde está, qué mira, qué pasa cuándo desaparece lo que estás mirando, dónde te resitúas, el público lo es todo aquí, claro... por tanto el público que viene como el público que nos vamos encontrando, porque nos vamos encontrando público no? Que no sabe que es público. Hay momentos en los que no se sabe quien es el público: si los que están haciendo la visita u otros. [...] Es una estructura de visita guiada donde la gente te va siguiendo, te va obedeciendo. Se trabaja sobre la idea de la obediencia. NO ES NADA FÁCIL TRABAJAR CON GENTE QUE CASI LA PUEDES TOCAR, TIENES QUE CREAR UNA RELACIÓN MUY ESPECIAL ENTRE LA ABSTRACCIÓN Y LA PROXIMIDAD MÁXIMA PARA QUE EL PROYECTO FUNCIONE, PARA QUE TE

92 Ídem.

93 El fotógrafo era Kevin Carter y la niña que aparecía en la foto era Kong Nyong.

1.3. Itinerarios de deriva.



PUEDAN SEGUIR.⁹⁴ Y fuerzo situaciones en las que no se sabe, a veces qué hay que hacer, no? De hecho yo aparezco y desaparezco varias veces. Ese nivel de incertidumbre, también de desorientación [...] es un motor.⁹⁵

El contacto con la realidad que propone el paseo es un contacto profundamente mediado. Es la misma lógica de la visita guiada o del turista y los lugares pasan a convertirse en localizaciones y escenarios. Son lugares con una cierta intención. Lugares con habla, casi con presencia. Lugares-actores que organizan la realidad y necesariamente la acotan, pero que a la vez, abren posibilidades de re-(des)conocimiento.

El recorrido propuesto por Vallaure, no es sólo el trazado a través de las salas menos públicas de la institución. El recorrido implícito, presente, es un recorrido por la creación: sus insistencias y sus desengaños. Es también un recorrido de complicidad con el público y de desdoblamiento-desvelamiento del eje institución-arte.

224

La artista italiana afincada en Bruselas, Anna Raimondo, nos propone otro itinerario, en esta ocasión, por el barrio de Saint Gilles, en Bruselas. En la performance *Play Babel* llevada a cabo con el apoyo de *Constanze*, una asociación artística en Bruselas sin ánimo de lucro. La propuesta es un itinerario auditivo que trabaja en el doble nivel de la ficción (lo grabado) y la realidad (que es lo que el espectador está experimentando en ese mismo momento e incluso los ruidos que se filtran en la grabación en el momento que hacemos el recorrido). *Play Babel* juega con la diversidad lingüística y cultural de la zona (el barrio de Saint Gilles) y combina diferentes recursos como entrevistas o intermedios musicales además de contar con la complicidad de ciertos “actores”: comerciantes o vecinos de la zona que asisten al viaje con sus voces o su presencia. En *Play Babel*, la intención performativa y la participación del público se funden con la intención de un proyecto social: de búsqueda de lo común y reivindicación de la diferencia de los habitantes del barrio.

94 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 313) CONVERSACIÓN CON KATRIN MEMMER SOBRE EL CONCEPTO DE INTIMIDAD.

95 “El desdoblamiento”, de Jaime Vallaure, vídeo en <https://www.youtube.com/watch?v=4COCjV2PeM4>. Última consulta efectuada el 2 de febrero de 2014.

(LaBelle, 2012)

The book, the text, the space of writing is precisely an imaginary zone for taking a walk -for flight toward another horizon. The one that the prisoner knows lurks just outside. I take this then as a metaphysics of reading: that the mechanics of the book, its textual rhythms and sensual surfaces, all contribute to an imaginary construction tied to full dynamics of longing, a cosmology in which words, bodies, and the laws of reading perform. As another kind of itinerary.²⁵

El libro, el texto, el espacio de la escritura es precisamente una zona imaginaria para pasear -para volar hacia otro horizonte. El que el prisionero sabe que acecha a las afueras. Lo aprovecho entonces como una metafísica de la lectura: que la mecánica del libro, sus ritmos textuales y sus superficies sensuales, todo ello contribuye a una construcción imaginaria ligada a la dinámica de pleno derecho del anhelo, una cosmología de las palabras, los cuerpos y los mínimos de lectura realizar. Como otro tipo de itinerario.

²⁵ LABELLE, Brandon. Handbook for the Itinerant. Belgium: Sideways Festival, 2012. [Sin numeración de páginas].

Historias sencillas que funcionan por el reconocimiento de los lugares que atravesamos, de los comercios donde nos detenemos, entrevistas con personas que viven en la zona así como el propio recorrido (un recorrido que huye de cualquier elemento significativo como monumentos o conmemoraciones) consiguen generar un pequeño relato íntimo teñido de cierto neorrealismo. Muchas de estas acciones suponen de alguna manera, un alejamiento del teatro como edificio y como centro. Un alejamiento también de las posiciones tradicionales performer-espectador y un intento por *teatralizar/ficcionalizar* lugares “reales”.

En el verano de 2012 la artista alemana Katrin Memmer y yo planteamos un recorrido llamado *DeTour to the Theatre*, cuyo objetivo era justamente lo contrario: queríamos un recorrido que nos (de)volviera al teatro a la manera de un desvío y que en esa vuelta, nos hiciera volver también a nosotras mismas a un espacio, -el de la representación- que ha sido siempre un lugar del que hemos huido. El recorrido implicaba un doble nivel: por un lado, el itinerario físico, personalizado para cada espectador y otro recorrido, un recorrido a nivel de la narración. La apuesta era generar recorridos individuales, es decir, prescindir de la fuerza del grupo y viajar hacia una serie de recorridos individuales, que sin embargo, tuvieran el efecto de generar un “estado” en cada uno de los miembros de la audiencia, de haber vivido una experiencia única y personal.

In *DeTour to the theatre* we became interested in the different layers of audience participation, to do a work which includes field and organizational work, alongside the chance to touch on themes like: line making (in drawing, writing, stitching and walking), traces, travelling, storytelling, reality and fiction, foreignness, strangeness, loneliness and familiarity. The performance involves 12 guests, who move on their own, through different ‘stations’ in and around Palma de Mallorca, and 12 guides, who provide encounters along the way. Each journey lasts more or less four hours and ends in the theatre, where all participants take part in a stage play. Throughout the journey the participants carry their own travel books, which provide guidance as well as space for interaction with them. You can download them under: <http://ceciliamolano.com/detour/>. While the guests travel, a woman had been stitching throughout the duration of the journeys, in the theatre. She was stitching black lines on a white cloth. Cross-stitch as a synonym for storytelling (with it's looping back) but also with its world-denying attitude - in it's solitude and time. A woman sitting in the theatre, unable to leave, while you move around places and meetings, may attempt a try for co-presence of the variety of journeys we do.⁹⁶

96 Introducción a la performanc. En: <http://memmermolano.com/front/performances/11-detour-to-the-theatre>. Última consulta efectuada el 2 de febrero de 2014.

1.3. Itinerarios de deriva.



Katrin Memmer y yo comenzamos a trabajar en *DeTour to the Theatre* en el verano de 2013. La propuesta partía de diferentes intereses que confluían en una identificación entre la línea y el *storytelling*, además de la intención de “volver” al teatro como lugar, como espacio. Un lugar que habíamos evitado en numerosas ocasiones. DeTour era un viaje que privilegiaba lo sensorial y lo experiencial en aras de conseguir un estado en el espectador. En este sentido funcionaba como una experiencia de éxtasis en el sentido que define Eirini Nedelkopoulou a propósito de los trabajos de Janet Cardiff.⁹⁷

(Nedelkopoulou, 2013)

The ecstatic nature of the lived body signifies its connection with the outside world. Reading a book, watching a performance and interacting with others are examples from everyday life that indicate the way in which people's involvement in various activities can result in their corporeal absence. [...] The ecstatic body is a forgetful body that finds interest in something outside itself.

El cuerpo del espectador “sale” de sí como única posibilidad de estar en sí, o como diría

228

Nancy, nunca somos tanto nosotros como cuando no estamos presentes. La propuesta es, desde el principio, una experimentación con la narración y los modos en que ésta es construida.

En *DeTour al teatro* nos interesamos en las diferentes capas de la participación del público, para hacer una obra que incluye campo y de organización del trabajo, junto con la oportunidad de tocar temas como: la línea (en el dibujo, la escritura, la costura y el caminar), los rastros, viajar, la narración, la realidad y la ficción, la extranjería, la extrañeza, la soledad y la familiaridad. La actuación consiste en 12 personas, que se mueven por su cuenta, a través de diferentes “estaciones” en los alrededores de Palma de Mallorca, y 12 guías, que proporcionan encuentros a lo largo del camino. Cada viaje dura más o menos cuatro horas y termina en el teatro, donde todos los participantes toman parte en una obra de teatro. Cuando han tomado asiento, sus nombres se proyectan en la pantalla con sus líneas de texto. Durante todo el viaje los participantes llevan sus propios libros de viajes, que proporcionan orientación, así como espacio para la interacción con ellos. Puedes descargarlos en: <http://ceciliamolano.com/detour/>. Mientras viajaban los invitados, una mujer había estado cosiendo durante toda la duración de los viajes, en el teatro. Ella [Katrin Memmer] cosía líneas negras sobre un paño blanco. Punto de cruz como sinónimo de la narración (un bucle), y también con su actitud negadora mundo - la soledad y el tiempo-. Una mujer sentada en el teatro, incapaz de salir, mientras tú te mueves alrededor de ella, entre lugares y reuniones, puede intentar una oportunidad para la co-presencia de la variedad de los viajes que hacemos.

97 NEDELKOPOULOU, Eirini. *Walking Out on Our Bodies Participation as ecstasis in Janet Cardiff's Walks*. En *Performance Research: On participation*. London: Routledge, 2011, Vol.16, nº4.

La naturaleza extática del cuerpo vivido significa su conexión con el mundo exterior. Leer un libro, ver una actuación e interactuar con otros, son ejemplos de la vida cotidiana que indican la forma en que la participación de las personas en diversas actividades puede resultar en su ausencia corporal. [...] El cuerpo de éxtático es un cuerpo olvidadizo que encuentra interés en algo fuera de sí mismo.

1.3. Itinerarios de deriva.

de: cecilia molano <.....@gmail.com>

para: [Cco]

fecha: 25 de septiembre de 2012, 1:51

asunto: DeTour. Carta a los Guías.

Estimados amigos,

el miércoles comenzará nuestro viaje (si es que no ha comenzado ya) y estamos más que agradecidas de que viajes con nosotras.

DeTour to the theatre, será el 26 de septiembre, de 18:00 a 22:00

h. aproximadamente. A continuación, algunos recordatorios:

Al igual que sucede con cada viaje, el camino será inesperado.

Tal vez aburrido, divertido, y solitario a veces. Hemos hecho lo posible para asegurar que los encuentros sean posibles en cada

una de las estaciones y que tú, como anfitrión, encuentres pla-

cer en tu estancia. Sin embargo, también es para nosotras un

experimento que no habría sido posible sin ti y todos los guías.

Nos gustaría darte las gracias por tu participación, aportación y

contribución en los pensamientos y acciones. *DeTour*, lo hemos

hecho juntos. Hemos subido para todos los guías un PDF con

los libros de viaje que hemos hecho para nuestros/ vuestros

huéspedes. Por favor, navega y lee como gustes a través de los

pensamientos e ideas que se fueron encontrando en el proceso de

trabajo en nuestro *DeTour to the theatre*. (Desvío hacia el teatro).

<http://ceciliamolano.com/detour/>



El viaje de cada uno de los participantes es relato y se va construyendo y alimentando a través de las diferentes estaciones (puntos que el espectador ha de unir con su propio trazo) y las imágenes que aparecen durante el viaje. De alguna manera, los participantes escriben un libro, que es leído y escrito al mismo tiempo. Definimos cuatro tipos de viajero que reciben cada uno, un libro que les servirá de guía en su trayecto. Estas cuatro tipologías simbolizan una actitud frente a la vida y al viaje:

1. “Desvía tus actos”/ 2. “Desvía tus miedos”/ 3. “Desvía tus creencias”/ 4. “Desvía tus pensamientos”

El primero es una invitación al caminante activo, dueño de sus decisiones a reconsiderar la posibilidad de un camino que se escape a su control. El segundo, habla de límites, de desorientación y de ejercicios espirituales para ser llevados a cabo en un paseo en soledad. En el tercero, el trabajo que se propone al caminante está más relacionado con la percepción y se detiene en sus trampas y sus virtudes: el nudo, la casualidad o los rituales son algunos de sus devenires. El cuarto, “Desvía tus pensamientos” se sumerge en *libros de arena*, en narraciones infinitas y en las huellas que comparten lector y caminante.

Estos cuatro itinerarios posibles constituyen un marco al que el espectador está invitado a trascender y a modificar. Son pistas, “hitos”, puntos en la hoja en blanco, los cuatro itinerarios confluyen en un punto: el teatro que es la última escala que los cuatro tipos de viajes tienen en común. En el teatro comenzará otro camino, un camino textual en el que los doce invitados se verán arrastrados a otro nivel, un nivel ficcional en el que un guión proyectado en la pantalla, les invita, nombrándoles, a ser intérpretes de esta aventura común. En *Wanderlust: Una historia sobre el caminar*, Rebecca Solnit compara la escritura a la acción de caminar, y la lectura a viajar. «Escribir, –sugiere–, es tallar un nuevo camino en el terreno de la imaginación. Leer es viajar a través de este terreno con el autor como guía».⁹⁸ *DeTour to the Theatre*, es una performance de duración. El largo total de la pieza son 5 horas. A cada espectador se le da cita en una librería (lugar privilegiado del relato y de la ficción) y se le entrega una bolsa que contiene materiales diversos dependiendo

1.3. Itinerarios de deriva.

En *DeTour to the theatre* doce personas (“los invitados”) se moverán en torno a diferentes “estaciones” a través de la isla y un equipo de doce personas más (los “guías”) los encontrará a lo largo de estas diferentes estaciones, en las que se llevarán a cabo acciones individuales y personalizadas. *DeTour to the theatre* es un viaje por diferentes lugares de la ciudad, así como por diferentes partes de la isla, que tendrá una duración aproximada de cuatro horas y terminará en un teatro, en el que todos: las anfitrionas, los guías y los invitados participarán en una “obra de teatro”. *DeTour to the theatre* está centrado en explorar -una vez más- distintas formas de participación de la audiencia, reflexionar en torno a la idea de línea (dibujada, bordada, caminada...) y recorrido; la idea de cartografía y la de localización. Viajar y narrar, así como la relación entre realidad y ficción. Recordatorio organizativo: Has de estar presente en tu estación el día 26 de 18:00-20:00 h. (Si no estás trabajando con cita previa). Si trabajas con cita previa, por favor, asegúrate de que tú y tu invitado estáis todos en el teatro a las 20:30 h. en punto. Aquí está una vez más un enlace al mapa de google con las estaciones: <http://goo.gl/maps/qq7Ey>. Algunas de las estaciones abiertas pueden ser también objeto de la visita de amigos, transeúntes o visitantes inesperados. Te pedimos que estés preparado para ello y lo disfrutes. Si tienes alguna pregunta o inquietud de última hora, por favor no dudes en ponerte en contacto con nosotras. ¡Tenemos muchas ganas de encontraros a todos en el teatro!

Bon Voyage,

Cecilia y Katrin



de su viaje: Todos los participantes reciben un libro de viaje con un itinerario personalizado que tiene que ver con los cuatro tipos de viajes propuestos y cualquier objeto que necesite para su viaje: el dinero justo para un billete de tren ida y vuelta, una cámara de fotos, unas llaves, un i-pod... A partir de ese momento cada espectador es independiente y vivirá un viaje personal por cada una de las “estaciones” de su itinerario particular. Las estaciones comprenden: una mujer que duerme, un viaje en barco, una aventura solitaria con audioguía por una casa vacía, el encuentro con una bailarina en la azotea o con un pintor callejero o un Cristo con piernas. Al final de los recorridos particulares, todos los espectadores se encontraban a una hora determinada en un teatro, dónde un texto proyectado, comenzaba a facilitarles las instrucciones y los diálogos de cada uno de ellos como personaje, como si se tratara de una obra de teatro. *DeTour to the theatre* es un experimento escénico autogestionado que juega con las convenciones de lo teatral y lo real en relación a la idea de viaje.

232

Janet Cardiff es -como señalaba- otra artista que trabaja con itinerarios, en trabajos como *Alter Bahnhof Video Walk*, *Her Long black hair* o *Ghost Machine* performance del 2012⁹⁹ incorpora la presencia de la memoria a través de diferentes dispositivos más o

99 En <http://www.cardiffmiller.com/>

The *Alter Bahnhof Video Walk* was designed for the old train station in Kassel, Germany as part of DOCUMENTA (13). Participants are able to borrow an iPod and headphones from a check-out booth. They are then directed by Cardiff and Miller through the station. An alternate world opens up where reality and fiction meld in a disturbing and uncanny way that has been referred to as “physical cinema”. The participants watch things unfold on the small screen but feel the presence of those events deeply because of being situated in the exact location where the footage was shot. As they follow the moving images (and try to frame them as if they were the camera operator) a strange confusion of realities occurs. In this confusion, the past and present conflate and Cardiff and Miller guide us through a meditation on memory and reveal the poignant moments of being alive and present.

El *Alter Bahnhof video Walk* fue diseñado para la antigua estación de trenes de Kassel, Alemania, como parte de DOCUMENTA (13). Los participantes tenían un iPod y unos auriculares. Son dirigidos por Cardiff y Miller a través de la estación. Un mundo alternativo se abre donde la realidad y la ficción se funden de una manera inquietante y misteriosa que se ha denominado “cine físico”. Los participantes ven las cosas que se desarrollan en la pequeña pantalla, pero sienten la presencia de esos acontecimientos profundamente a causa de estar situado exactamente en el lugar donde la película fue filmada. Mientras siguen las imágenes en movimiento (y tratan de enmarcarlas como si fueran el operador de cámara) una extraña confusión de realidades ocurre. En esta confusión, el pasado y el presente se confunden y Cardiff y Miller nos guían a través de una meditación sobre la memoria y nos revelan los momentos conmovedores de estar vivo y presente.

1.3. Itinerários de deriva.



menos tecnológicos. Su trabajo a menudo, incluye el sonido como elemento no sólo formal sino conceptual (en piezas como: *The forty part motet*)¹⁰⁰. Los espectadores pasean con cascos y dispositivos móviles con un vídeo. Se sitúan en el punto de vista exacto desde donde el plano que aparece en sus móviles fue tomado, y conjugan la experiencia real, en el tiempo con aquella grabada. Las imágenes de los caminantes y de las diferentes situaciones son como las figuras de un teatro de sombras donde la técnica aparece como prótesis de la realidad. La realidad sirve de marco, casi de *trampe a l'oeil* (*trampa al ojo*) de lo que vemos en pantalla, desde el punto de vista exacto desde donde el espectador ha de colocarse para observar, el espectador está en un teatro a la italiana en medio de la calle. Me parece que la estrategia de Cardiff es la del ilusionista, donde la de Vallaure es la del tahúr. Del mago callejero sabemos que todo es truco, contemplamos lo austero de su escenografía y tenemos delante más a la persona que al personaje. O al menos, no podemos saber dónde acaba uno y empieza el otro, pero aún así asistimos fascinados al desarrollo: sus cubos azucarados que alimentan el edificio a través de los falsos techos, los chicles escondidos, los pliegues donde hace desaparecer el tiempo y donde aparece la

poesía. En la performance de Cardiff, la tecnología y la limpieza, son el lugar del ilusio-
100 En <http://www.cardiffmiller.com/artworks/inst/motet.html> *The Forty Part Motet* (A reworking of "Spem in Alium" by Thomas Tallis 1573). Forty separately recorded voices are played back through forty speakers strategically placed throughout the space.

While listening to a concert you are normally seated in front of the choir, in traditional audience position. With this piece I want the audience to be able to experience a piece of music from the viewpoint of the singers. Every performer hears a unique mix of the piece of music. Enabling the audience to move throughout the space allows them to be intimately connected with the voices. It also reveals the piece of music as a changing construct. As well I am interested in how sound may physically construct a space in a sculptural way and how a viewer may choose a path through this physical yet virtual space. I placed the speakers around the room in an oval so that the listener would be able to really feel the sculptural construction of the piece by Tallis. You can hear the sound move from one choir to another, jumping back and forth, echoing each other and then experience the overwhelming feeling as the sound waves hit you when all of the singers are singing.

Mientras escuchas un concierto normalmente estás sentado en frente del coro, en la posición tradicional de la audiencia. Con esta pieza quiero que el público pueda experimentar una pieza de música desde el punto de vista de los cantantes. Cada intérprete escucha una mezcla única de la pieza musical. La habilitación de la audiencia para moverse por todo el espacio, les permite estar íntimamente conectados con las voces. Y también revela la pieza musical como una construcción cambiante. Además estoy interesada en cómo el sonido puede construir físicamente un espacio de una forma escultórica y cómo un espectador puede elegir un camino a través de este espacio físico aunque todavía virtual. Puse los altavoces alrededor de la habitación en un óvalo para que el oyente pudiera sentir la construcción escultórica de la pieza de Tallis. Se puede escuchar el sonido moviéndose de un coro a otro, saltando hacia atrás y hacia adelante, haciendo eco entre sí y luego experimentar la sensación abrumadora como las ondas de sonido que te golpean cuando todos los cantantes cantan.

1.3. Itinerarios de deriva.



nismo. Caminamos en una especie de simulador virtual. Los trabajos de esta artista a menudo, tienen que ver con paseos, con caminar y a menudo también, usa los *headphones* como elemento unificador del público, los auriculares se convierten en el lugar común de la audiencia: la narración. Esta narración, voz en off, monólogo interior acompaña y genera una percepción común. Es la misma estrategia usada por Roger Bernat en *La consagración de la primavera*¹⁰¹ o *Dominio Público*¹⁰², piezas en las que el artista utiliza el elemento de los auriculares básicamente para dar instrucciones, para explicar las reglas del juego. En *Dominio Público* además, se produce un fenómeno de público dentro del público, una audiencia que contempla a otra audiencia. Algo similar a lo que señala Vallaure que sucede con la audiencia cuando son contemplados por otros usuarios del centro o algo que ya pasaba en los recorridos de *Clean Room*, En *Dominio Público*, no sólo los espectadores de alrededor experimentan esa sensación sino los propios actores-espectadores que asisten a la creación de significado que se está produciendo. Otros artistas como Chus Domínguez proponen paseos similares, donde una voz sirve de guía al caminante en una especie de monólogo interior impuesto. En *La naturaleza y su temblor*¹⁰³, donde los artistas, proponen un paseo por los alrededores de la casa Encendida

en Madrid. La descripción del proyecto lo describe como:

101 En <http://rogerbernat.info/en-gira/la-consagracion-de-la-primavera-2010/>. Consultado el 7 de marzo de 2013.

LA OBRA: Se dan al público auriculares inalámbricos de 3 canales. Se les invita a entrar en la sala. Suena *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, uno de los ballets más importantes del siglo pasado [...]. Se escuchan diversas voces. En cada canal algo diferente. Voces en paralelo que divergen y se entrecruzan. Los espectadores son protagonistas del espectáculo que es a la vez un juego y una coreografía.

102 En <http://rogerbernat.info/en-gira/domini-public/> Consultado el 7 de marzo de 2013.

Dominio público es (como) un juego de mesa a tamaño real en el que el espectador es más que un simple peón. [...] Roger Bernat reúne a un grupo de personas (el público) en una plaza. ¿Quiénes son? ¿De dónde vienen? ¿Cuáles son las relaciones que les unen? Caminan a través de la plaza mientras escuchan una serie de preguntas e instrucciones en sus auriculares, algunas más inocentes que otras. No se puede decir lo mismo del resultado: a partir de los movimientos simples de los participantes, se van formando pequeños grupos. Estas microcomunidades reflejan patrones sociales subyacentes y cuentan una historia que Bernat va orquestando cuidadosamente. *Dominio público* comienza pareciendo una encuesta en 3D que cobra vida y termina transformándose en una extraña ficción. KunstenFestivaldesArts'09

103 Creación: Tomás Aragay, Sofia Asencio, Idoia Zabaleta, Chus Domínguez, Espe López. Dirección: Tomás Aragay, Idoia Zabaleta. Producción: Sociedad Doctor Alonso, Moare Danza.

1.3. Itinerarios de deriva.

de: cecilia molano <.....@gmail.com>

para: nilo gallego <.....@gmail.com>

fecha: 22 de diciembre de 2014, 20:57

asunto: recorridos

Hola Nilo,

¿cómo estás?

Al final no sé si ya te habrás ido a León.

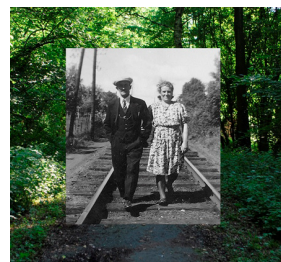
R. se fue hace un par de días a Italia y ando despistadilla por Madrid, como a esos animales que les cortan la cabeza y siguen por ahí. [...] Te escribo por algo un poco diferente de vernos pero que también tiene que ver con vernos, si sigues por aquí y si te apetece y puedes y tienes *time*. Soy vecina tuya creo, vivo ahora en Embajadores durante el delirio navideño. El otro día vi a Cristina Berlín-Axturias y me acordé de ti.

Soy escueta en modo tesis:

Una pregunta: me gustaría mucho si me pudieras hablar algo de vuestro último -o no sé si último- trabajo con Chus, lo que no pude ir a ver en Bélgica. ¿Era un recorrido verdad? [...] O si me puedes mandar algo de info...?

beso grande.

ce



Un paseo pausado por la realidad que, a partir de herramientas teatrales, coreográficas y cinematográficas pretende desvelar la realidad con el fin de adentrarnos en su fantasmagoría. Un mecanismo de intervención site-specific. El equipo artístico propone una forma de mirar, una invitación a la observación, una disposición a percibir, entre lo que vemos y lo que no vemos, lo concreto y lo remoto, lo aparente y lo oculto, la naturaleza y el temblor. Y no existe naturaleza sin temblor.¹⁰⁴

Con la descripción de esta pieza pongo punto final a este capítulo. Conocer, pasear, escuchar, leer. Observar la realidad parece sólo posible mediante su ficción. Mediante la pausa que genera significado, que permite significado. Eso sin duda, nos pone en contacto con el propósito del proyecto situacionista. Los paseos, las derivas situacionistas, son intentos de despertar esa conciencia de lo cotidiano, de realizar el ejercicio de mirar de otra manera. *La voz en off* dice:

¿Hay un conocimiento desde ningún punto de vista? Lo que llamamos realidad en sí misma [...] lo que llamamos *el ser* es incognoscible. [...] lo que nosotros llamamos realidad es nuestra realidad. La realidad humana a través del tamiz de nuestra sensibilidad, nuestro entendimiento y nuestra razón. Como si hubiera tres filtros. [...] Nivel de sensibilidad, nivel de sentimiento, nivel de razón. [...] necesito la experiencia para conocer la realidad”¹⁰⁵

238

Pero no todos los paseos son tan sutiles, no todos los trabajos escénicos que implican un itinerario logran una fusión delicada con el entorno. En la pasada edición del *Festival Salvaje*, tuve la ocasión de asistir a la propuesta de Emilio Rivas: *Take a walk on the wild side*¹⁰⁶, con la colaboración de *La Tristura* en este trabajo que proponía un paseo por el barrio madrileño de San Cristóbal donde se desarrollaba el festival, un barrio de trabajadores del sur de Madrid, el recorrido transcurrió -desde mi punto de vista- como un triste simulacro de una propuesta interactiva que resultaba en una especie de números que deliberadamente buscaban una “magia prefabricada” y que se parecían más bien a un teatrillo de variedades. Lo que me parece “perverso” es que se apropien los lenguajes supuestamente integradores y devuelvan una pieza-farsa.

104 DOMÍNGUEZ, Chus. *La naturaleza y su temblor*. En <http://www.chusdominguez.com/la-naturaleza-y-su-temblor>. [Consultado por última vez el 30 de septiembre de 2014].

105 En <https://vimeo.com/74864206>. [Consultado por última vez el 30 de septiembre de 2014].

106 <http://festivalsalvaje.autobarrios.eu/walk/> [Consultado por última vez el 30 de mayo de 2015].

1.3. Itinerarios de deriva.

de: cecilia molano <.....@gmail.com>

para: nilo gallego <.....@gmail.com>

fecha: 17 de enero de 2015, 16:15

asunto: what's going on?

No sé qué explicarte sobre lo que hicimos en Bélgica, aquí tengo una de las paradas del recorrido y después continuamos caminando sobre el camino donde estaba antes la vía del tren:

https://archive.org/details/00004_201410

Algunas fotos (a la derecha).

La info en francés:

Sur la zone transfrontalière entre les Vlaamse Ardennen et le Pays des Collines, l' 'Orchestre des pigmées' creuse le passé ferroviaire et minier. Réunissant des musiciens locaux et enthousiastes, ils façonnent une interprétation singulière du *Sentier des Mineurs*, entrelaçant lieux et générations. La compagnie espagnole Orquestina de Pigméos, crée des spectacles uniques et in situ, mobilisant l'environnement de manière active: le paysage, les sons ambiants et les histoires locales se combinent avec musique, multimedia et performance.²⁶

¿Quieres que te explique más sobre esto?

Muchos besos.

Nilo

²⁶ CHEMINER le temps. ATTENTION LIJN 82! TRAIN ELLEZELLES – RONSE 27/9: PERFORMANCE OVER HET MIJNWERKERSPAD. LE LONG DE L'ANCIENNE LIGNE DE CHEMIN DE FER. En <http://tragewegen.be/fr/sptnieuws/item/3376-attention-lijn-82-train-ellezelles-ronse>. Consultado el 30 de septiembre de 2014.

En la zona fronteriza entre las *Vlaamse Ardennen* y el *Pays des Collines*, la *Orquestina de pigmeos*, cruza el carril ferroviario y minero. Reuniendo a los músicos locales y entusiastas, darán forma a una interpretación singular del *Sentier des Mineurs*, [el camino de los mineros], entrelazando los lugares y las generaciones. La compañía española *Orquestina de pigmeos*, crea espectáculos únicos e *in situ*, movilizando activamente entorno: el paisaje, los sonidos ambientales y las historias locales se combinan con la música y la performance multimedia.



DEPARTAMENTO DE DIBUJO II: DISEÑO E IMAGEN · FACULTAD DE
BELLAS ARTES · UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID · 2015

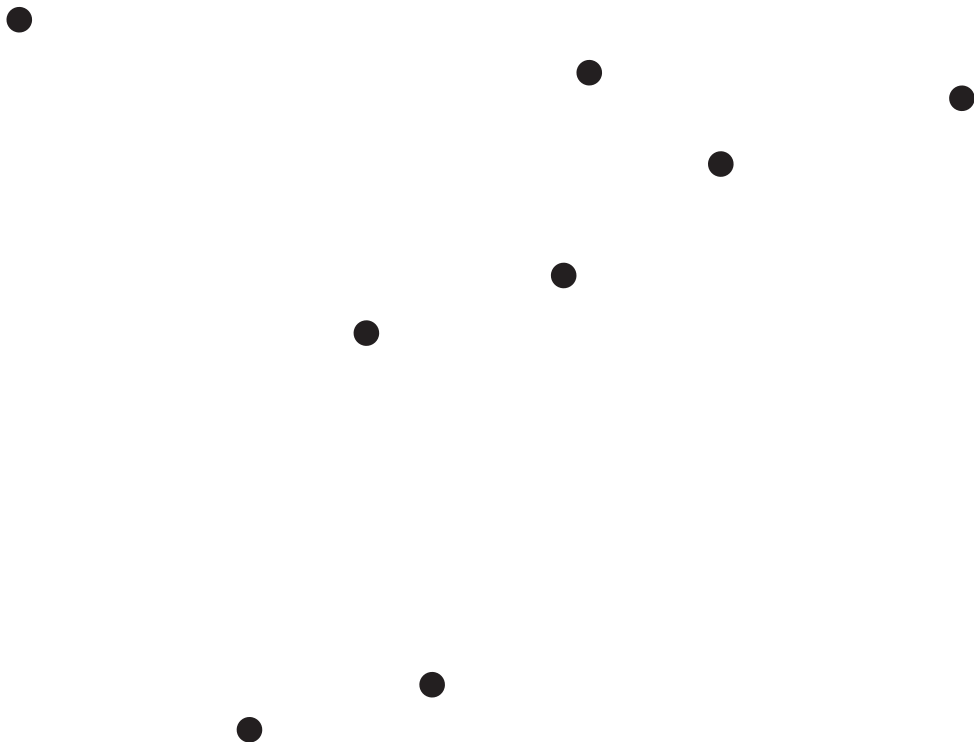
TESIS DOCTORAL · VOLUMEN II

JUEGO DE ROLES:

PERFORMANCE E INTERACCIÓN CON EL PÚBLICO.

ROLE PLAY:

PERFORMANCE AND INTERACTION WITH THE AUDIENCES.



DIRECTORES: MIGUEL RUÍZ MASSIP Y PABLO PERERA VELAMAZÁN

AUTORA: CECILIA HERNÁNDEZ MOLANO

MI INTERÉS PARTICULAR EN LA INTERACCIÓN: UNA FÁBULA EN TRES IMÁGENES.

**2. Segunda imagen:
el espectador y la
distancia.**

2.1. El movimiento del pintor. Introducción.

El punto más sagrado, el santuario en el estudio de mi padre era el caballete. Todo estaba organizado en torno a ese escenario de madera. Como su pintura era suficientemente “representativa” o lo que se suele llamar “figurativa”, el punto de partida era bastante regular: hay que empezar por lo que se llama *encajar*, como la operación de “trazar las líneas generales de un dibujo”. Encajar es la operación por la cual, el pintor, confiere una red de relaciones con la pintura en virtud de las **distancias** entre los diferentes elementos de la propia figura y entre la figura y el fondo. Es una búsqueda de las proporciones y es también el asentamiento de las relaciones de una manera similar a como funcionaban mis ejercicios de “conectar los puntos”. Una vez que el esqueleto se construye, el procedimiento habitual es comenzar con el todo de manera simultánea. Hay que trabajar en el aspecto general de la pintura de una manera más o menos provisional, antes de ir al detalle. Pero él trabajaba de una manera diferente: siguiendo la lógica “vincular los puntos”, trazaba algunas pistas sutiles que le permitían continuar y por ejemplo -en el caso de los retratos- casi siempre comenzaba con los ojos. Sucedió que uno de esos ojos te miraba desde el lienzo durante unas semanas, lleno, inacabado e interrogativo sobre su futuro. Es curioso que los retratos comenzaran con el ojo de la persona. Lo que llamamos sujeto se construye -precisamente- de excepciones y detalles.

Esos ojos suspendidos en el espacio vacío del lienzo me dieron mi primera lección de dibujo: a veces el primer trazo contiene más fuerza e intención que todos los siguientes. Primer temor que aún persiste. El miedo a equivocarse al seguir pintando, cuándo acabar el cuadro. Dejar que los trazos, cuenten más que el conjunto. Así, el acto de “principio” implica también que la dificultad de poner final. Estos párrafos son el comienzo de este segundo bloque. Me pregunto cómo dejar en la escritura que los trazos sean más elocuentes que las palabras.

2.1. El movimiento del pintor. Introducción.



243

Imágenes de la performance: *Mourning Ceremony* realizada en a·pass, Eñeno 2014.

La espectadora que siempre he sido, solía colocarse detrás de mi padre mientras pintaba, con el fin de observar su proceso. Esta fascinación de ver a alguien “haciendo” aún persiste. Es de ahí de donde viene mi interés en los procesos. Me encanta ver el desarrollo de una actividad. Su desenvolvimiento, su apertura, sus diferencias sutiles y sus detalles estructurales. Mientras mi padre efectuaba su movimiento, tantas veces repetido, de alejarse del lienzo con el fin de ver mejor la totalidad de la pintura, a veces yo misma me ponía detrás de él para observar mejor: la elección de los colores, la pincelada, el poder de la brocha para narrar con un golpe, sus zapatillas de tartán y el temblor de las manos donde está contenida toda la debilidad del pintor. Aquí hay otra vez una coincidencia entre los dos lenguajes: la escritura y la acción. Y la coincidencia entra en relación con la idea de proceso. El proceso como un itinerario de creación de una pieza y su desarrollo, como una especie de viaje de confianza.

Este segundo bloque empieza con la imagen de este recuerdo y se define, pues, a partir de la actividad de la **distancia** y la contemplación de un proceso: la **distancia** del pintor, como resultado de la actividad física de la mirada atenta. Un cuerpo que tiene que “ir hacia” pero también retroceder ante lo que está viendo. El cuerpo del espectador responde, desde mi punto de vista, a esa cualidad de un cuerpo atrapado en la calidad hipnótica del proceso y su calidad de “despliegue” en el doble “estar” entre la identificación y el alejamiento. Este bloque que intenta ser asimismo, retrato del público, está especialmente dedicado a esa idea de **distancia** en relación con la figura del espectador, que va desde el eje Brecht/Artaud del espectador moderno. Me propongo ir desde el ritual de Artaud y el efecto de **distanciamiento** brechtiano, hacia una crítica a la interactividad y el concepto de participación/interacción pensado a través de diferentes autores como Claire Bishop, Jacques Rancière y Nicolas Bourriaud. Otros invitados especiales de este capítulo son *Los Torreznos*, Roger Bernat, *Rimini Protokol* y *GobSquad*, artistas y colectivos que en sus trabajos juegan, alteran, estiran, moldean y recorren de diversas maneras esta **distancia** en relación al cuerpo del espectador.

2.1. El movimiento del pintor. Introducción.



245

Imágenes de la performance realizada en Pa-f en Julio del 2014.
Camila Aschner Restrepo, Hans van Wambeke y Sara Santos.

En particular, con respecto al tema de la **distancia**, me gustaría plantearme cómo se construye y qué significa esa **distancia** en escena. Para ello, necesariamente, el itinerario ha de recorrer y analizar, no sólo mecanismos de cercanía sino también, dispositivos escénicos que inciden en la **distancia** entre *performer* y espectador cuyos extremos serían -respectivamente- un teatro sin espectadores y un público que no contempla aparentemente ninguna acción. *Choose my own adventure*, un trabajo llevado a cabo junto a Katrin Memmer (como ejemplo de máxima cercanía) y *El teatrophone* de Marcel Proust, espectador aislado de la ópera desde su habitación como Els en el montaje de *Orfeo Ed Euridice* de Castellucci (como imagen de la distancia) serían los extremos de este vector.

Recorreremos también, otros mecanismos escénicos como las performances uno a uno (one-to-one) y los colectivos como fanes, *groupies* o *impersonators*: fenómenos rituales que enlazan con el ditirambo y estrategias plenas de identificación y culto que serán algunos de los personajes secundarios. Pero antes de comenzar, me gustaría lector, que cerrases los ojos. Iniciamos este recorrido por el espectador y la **distancia** hablando del sueño. El sueño es el territorio en el cual toda **distancia** se anula y somos espectadores y actores de cada situación. En los cuentos, los sueños siempre suponen un principio y es a menudo al despertar cuando la aventura se acaba. *Little Nemo*¹ sobrevuela cada noche la ciudad en su cama y Jimmy Corrigan² sueña despierto, pero todos los sueños se acaban cuando se encienden las luces.

1 *Little Nemo in Slumberland* es un cómic de Winsor McCay publicado en en New York Herald en 1905. La traducción al castellano es *El pequeño Nemo en el País de los sueños*. Nemo es un niño pequeño que viaja en su cama durante el sueño que ocupa lo mismo que una página- y que despierta siempre en la última viñeta. Los sueños de Nemo tienen continuidad, narrativamente hablando. El rey Morfeo que le lleva al País de los Sueños, la Princesa, Flip que lleva un sombrero de copa con la frase “Wake Up” (“Despierta”), Santa Claus... son algunos de los personajes que acompañan a Nemo.

2 *Jimmy Corrigan, the Smartest Kid on Earth* es una novela gráfica de Chris Ware. Jimmy es un personaje profundamente melancólico, que se encuentra con su padre por primera vez a una edad avanzada. La madre de Jimmy es muy absorbente y él intenta escapar de su existencia infeliz con su imaginación que a menudo le mete en extrañas situaciones.

2.1. El movimiento del pintor. Introducción.



247

Imágenes de la performance: *Mourning Ceremony* realizada en a·pass, Eñeno 2014.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

El Rey Rojo fue parte de mi sueño... pero también es cierto que yo formé parte del suyo.³

El sueño del espectador *produce monstruos*. Los espectadores sueñan la pieza al mismo tiempo que la pieza les sueña a ellos. En el flujo ininterrumpido entre el escenario y la platea, entre este lado del espejo y aquel, el sueño se manifiesta como una construcción paralela, polimorfa, jeroglífica y extensa. Mala Kline, propone una trabajo escénico participativo de un sueño en comunidad, un sueño colectivo. En el encuentro propuesto por la artista, los asistentes duermen juntos durante una noche y a la mañana siguiente “abren” su sueño colectivo. El primer encuentro tiene lugar en Ljubljana en 2014, *Dreamlab* es un laboratorio para la investigación de los sueños en el contexto de las artes escénicas y propone, como método, el trabajo con los sueños (*Dreamwork*) que está basado “on specific protocols of exchange, opening, embodiment and staging of dreams. *Dreamwork* integrates the practices of presencing and imaging on a level of collective dreaming”.⁴ El sueño como modo de conocimiento, como reflejo inconsciente y lúcido. Sueño-movimiento, *imagen-movimiento*: las artes escénicas como un sueño colectivo. Las luces de la sala se apagan, nosotros espectadores, también dormimos. Es entonces cuando -como Alicia- atravesamos el espejo.

¡Ay, gatito, qué bonito sería si pudiéramos penetrar en la casa del espejo! ¡Estoy segura que ha de tener la mar de cosas bellas! Juguemos a que existe alguna manera de atravesar el espejo; juguemos a que el cristal se hace blando como si fuera una gasa, de forma que pudiéramos pasar a través. ¿Pero, cómo? ¡Si parece que se está empañando ahora mismo y convirtiéndose en una especie de niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través! -Mientras decía esto, Alicia se encontró con que estaba encaramada sobre la repisa de la chimenea, aunque no podía acordarse de cómo había llegado hasta ahí. Y en efecto, el cristal del espejo se estaba disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia, como si fuera una bruma plateada y brillante. [...]⁵

3 CARROLL, Lewis, *Alicia a través del espejo*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Sur, 2004. (p.12).

4 Información sacada de la web de Mala Kline y entrevistas personales con ella.

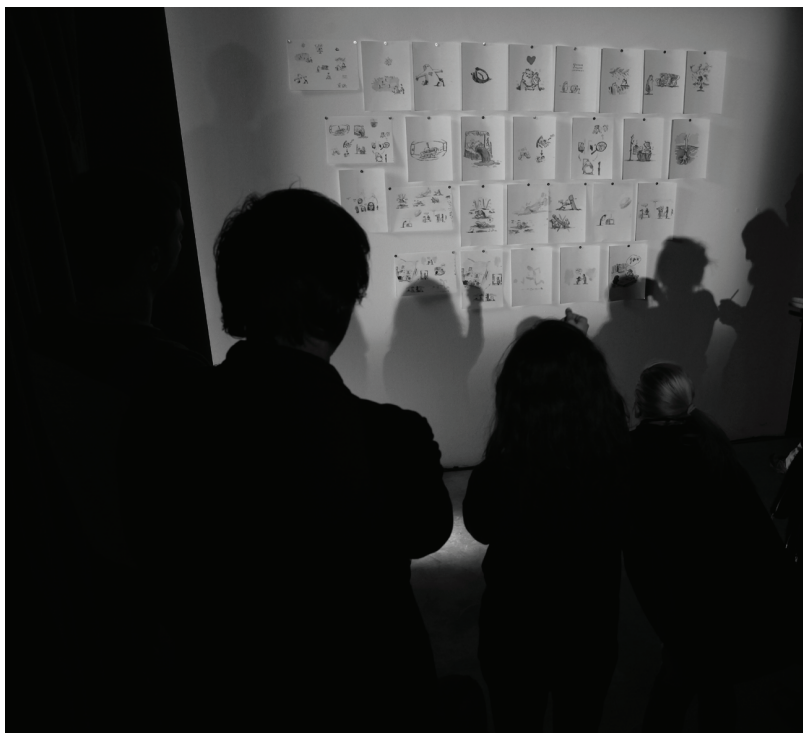
Protocolos específicos de intercambio, apertura, corporeización y puesta en escena de los sueños. *Dreamwork* integra las prácticas de “presenciar” y de imaginar al nivel de los sueños colectivos.

5 CARROLL, Lewis, *Alicia a través del espejo*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Sur, 2004. (p.12).

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador:
realidad y ficción en piezas interactivas.



249



KLINE, Mala. Fotografías del *Dreamlab* de Matija Lukic, Ljubljana, 2014.

Who is that person, in the mirror?

Imágenes de la
performance: *Mourning
Ceremony* realizada en
A·pass, Eneño 2014.

Concepto:
Camila Aschner Restrepo

Asistencia:
Hans van Wambeke

Vídeo:
Cecilia Molano

"If you meet your double, you
should kill him"

En la instalación-
performance donde se
tomaron las fotos de las
páginas anteriores, los
espectadores entraban en
un cuarto oscuro donde
colocaban sus cabezas
dentro de un episcopio¹.

Cuando ponían sus cabezas
en la "caja negra", sus
imágenes se proyectaban
directamente en la pared
frente al dispositivo y esas
imágenes eran a su vez
grabadas y proyectadas en
otra pared junto con unos
textos que se preguntaban
por la naturaleza del reflejo,
la proyección y la conciencia
del yo (algunos de ellos aquí
reproducidos).

Maybe they are just projections
of ourselves?

La huella, la imagen del
espectador se convertía
en un rastro quirúrgico de
su presencia, sus gestos
y, a veces su mirada se
entrelazaban con los textos
en un doble juego de
espejo, que accidentalmente
generaba una dramaturgia.

¹ REFERENCIA CRUZADA.
(VER PÁGINA 258. NOTA AL PIE DE
PÁGINA).

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador:
realidad y ficción en piezas interactivas.

but it was always something
different.

A “thing” staring at me.

- Is that “me”?

But how are our projections

different from our own selves?

Aren't we one and the same
thing?

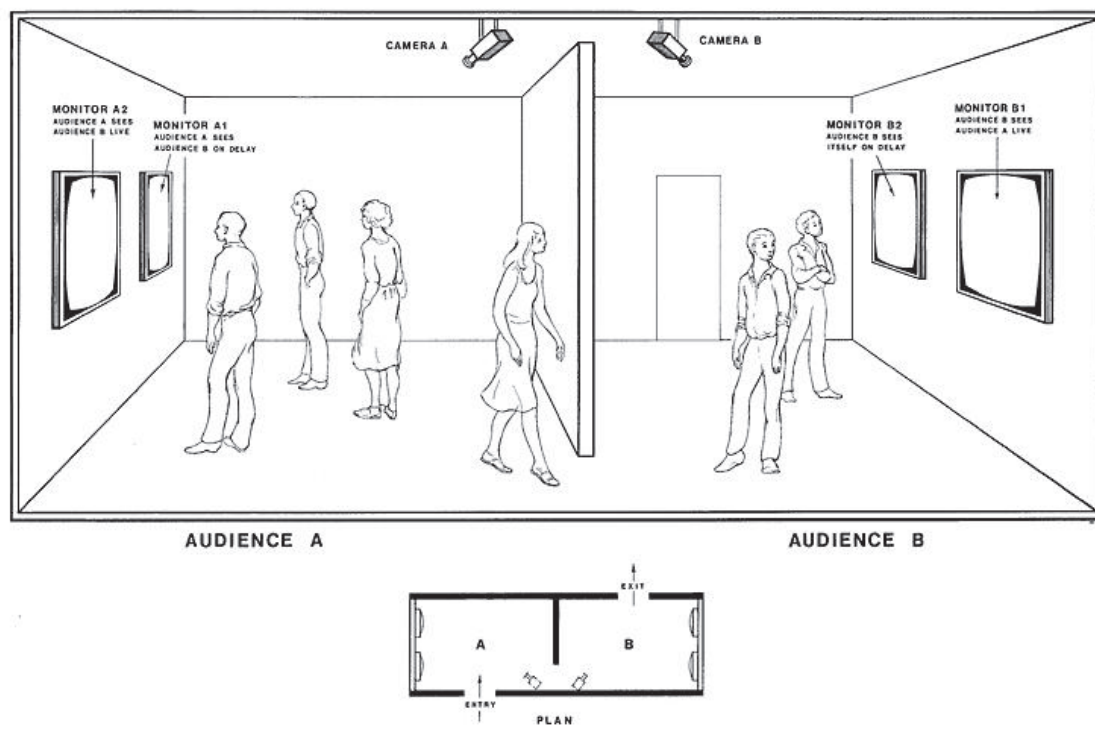
That we exist

and they “exist,”

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

Si acudimos a la etimología de la palabra espectador, vemos que su raíz, *espec*, viene de *espéculum* (**espejo**). La cuarta pared es la “gasa” que Alicia traspasa en su viaje al otro lado del **espejo**. Pantalla de reflexión y periscopio invertido de profundidades. ¿Es la mirada en el teatro un ejercicio narcisista de reconocimiento y proyección? **Espejo** y dispositivo proyectivo a la vez, la cuarta pared me recuerda una de las superficies espejadas y a la vez transparentes que Dan Graham⁶ utiliza en algunas de sus instalaciones: cristal traslúcido o reflectante según como se ilumine (o “según como se mire”) Las construcciones de Graham son espacios arquitectónicos participativos donde el espectador actúa, elige e interpreta para sí mismo su propia apariencia reflejada. El material provoca un adentro-fuera simultáneo. En el trabajo del artista, el **espejo** en ocasiones se transforma en una cámara de videovigilancia como en *Time Delay Room*⁷, donde la cámara actúa como espejo, un espejo particular que permite que nos observemos en perspectivas en las que nunca podríamos vernos si no estuviéramos contemplándonos a

252



6 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 348).

7 *Time Delay Room* es una instalación de Dan Graham. Más información en <http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/>. Consultado el 3 de marzo de 2013.

Primera carta de Ce ce: Sobre los espejos.¹

Querida Philippine,

He tomado esta mañana uno de esos té que tienen una pequeña etiqueta con un mensaje y que sigo como una especie de Oráculo cotidiano y que decía: “Sólo nos podemos encontrar en el **espejo**² del otro”. Reconozco un ligero olor a fragancia “new age” en el mensaje, pero aún así resulta revelador, porque en la última sesión en tu casa, cuando hablabas de tu trabajo, pensé en **espejos**. En esa sesión te hacías la pregunta y la respondías, creo que no puede ser mejor estrategia ya que la pregunta tiene que ver con tu propia percepción de tu imagen en el trabajo performativo y tal vez no puede ser respondida por nadie más que tú. Leí sobre Jacques-Alain Miller: “El primer enlace al tema del otro, en términos de deseo, es el reconocimiento”³. Así que: ¿podría el otro como audiencia, ser como un **espejo** para ti? ¿Podría la audiencia “resolver” el problema de la propia auto-percepción del performer?

1 Refiero en las páginas siguientes este intercambio epistolar con Philippine Hoeguen, en el que -con el pretexto de hablar de la representación del artista en performance- (Philippine Hoeguen trabaja sobre la noción de *Display* en museos de Historia Nacional y sobre la representación del cuerpo del performer), el tema se extiende hacia el reconocimiento por parte del público y la realidad y la ficción de las piezas que implican interacción.

2 MOLINA, Víctor, *Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas*)* En *QUERIDO Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010.

¿Sabéis qué tienen en común el respiro y el despiste? ¿O qué tienen en común el espía y las especias? [...] He aquí la respuesta. Esas palabras provienen de una raíz común, *spek*, que expresa el acto de mirar, y de la que nacen también la palabra latina *specio* (espejo) y la palabra espectáculo.

3 MILLER, Jacques-Alain, *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós, 2010.



través de una pantalla que nos devuelve nuestra imagen con un retraso de ocho segundos mientras que a la vez, podemos ver a la audiencia de la otra habitación. Un espectador puede elegir también pasar de un habitación a otra. Para recorrer el pasaje hacia la otra habitación tarda unos ocho segundos, el mismo retraso que se produce en el vídeo. El espectador deviene la obra. Observa y es observado por su propia mirada en un bucle de presencia y contemplación. Dan Graham también experimenta con el uso del **espejo** y la performance⁸. A propósito de su trabajo performativo subraya la calidad de interrelación que se produce con la presencia del artista y del público:

In performance, however, this indirect reference becomes a direct and symmetrical interrelationship. *The relationship between artist and viewer has become one of social interaction.* The viewer reacts directly to the behavior of the artist, and the artist can, in turn, respond to the reactions of the audience.⁹

La relación entre el artista y el espectador se transforma en una relación social. Como en un espejo, un movimiento, genera una respuesta *boomerang* que viaja de un lado al otro. Habitado y vacío al mismo tiempo, el escenario se comporta como un **espejo**. El misterio es el reconocimiento. Lacan describe en su ensayo “El estadio del **espejo**”¹⁰ el momento cuando un niño se reconoce en el **espejo** como totalidad, momento que es decisivo -según el autor- en la formación del yo y llama la atención sobre la importancia del **espejo** como elemento que favorece el desarrollo de la identidad social de la persona. El yo (je) y el yo (moi) no son iguales ya que (moi) es entendido como algo externo al sujeto, un otro, un desconocido al que observamos.

8 REFERENCIA CRUZADA AL CAPÍTULO DE *LOS TORREZNOS*.(P. 348)

9 HUBER, Hans Dieter. *Split Attention: Performance And Audience In The Work Of Dan Graham* (Published in : Hans Dieter Huber (ed.): Dan Graham: Interviews. Ostfildern: New York: Cantz Verlag 1997. (p.47). Subrayado mío.

En la performance, sin embargo, esta referencia indirecta se convierte en una interrelación directa y simétrica. La relación entre el artista y el espectador se convierte en una [relación] de la interacción social. El espectador reacciona directamente al comportamiento del artista y el artista puede, a su vez, responder a las reacciones de la audiencia.

10 LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* en : *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

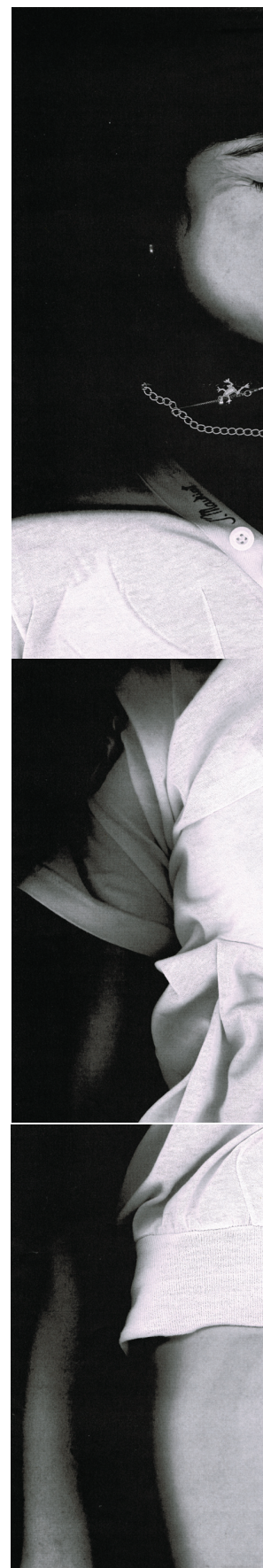
Primera respuesta de *Phi Phi*

Estimada Cece,

Pensando en el que pregunta que debía posarme a mí misma, me encuentro tratando de **mirar** mi trabajo performativo haciendo como si fuera una observadora, como una espectadora y me doy cuenta de que, mucho más que con el trabajo no performativo: instalaciones (o Saul Steinberg y *las Meninas*...) ⁴ me parece que el estar tanto dentro como fuera de la obra es una dicotomía que no me ofrece una imagen.

No puedo realmente visualizarme en el trabajo del que estoy directamente, físicamente siendo una parte. Si éste es el caso, ¿qué me revelo a mí misma en este trabajo? [...] Hay una pérdida esencial que se produce en la resurrección de la **copia** que se refleja en el original, que revela o enfatiza la fragilidad o la finitud de ese original. Al convertir en herramientas de una pieza del trabajo escénico tanto el “yo” como una representación de mí misma, no hay espacio libre en el que tomar **distancia**. En ese sentido, lo que revela o logra es quizá, la experimentación “sin **distancia**”, del momento de la confrontación entre el original y su **copia**.

4 Ambas referencias se utilizan aquí en el sentido de juegos de espejo con la representación. Saul Steinbger porque incorporaba en sus fotografías una mezcla de dibujo y realidad en las que a veces, también aparece él mismo y *Las Meninas* de Velazquez, que también inciden en esa idea mediante la representación del propio pintor y la inclusión de los espectadores -que se vuelven protagonistas- mediante el juego de espejos que propone el artista.



En ese sentido, si el escenario funciona como un **espejo**, es un **espejo** del cual estoy ausente pero donde me proyecto. Christian Metz, teórico francés, habla de este fenómeno aplicado al cine.

(Metz, 1983)

I am all-perceiving. All-perceiving as one says all-powerful (this is the famous gift of "ubiquity" the film makes its spectator); all-perceiving, too, because I am entirely on the side of the perceiving instance: absent from the screen, but certainly present in the auditorium, a great eye and ear without which the perceived would have no one to perceive it, the instance, in other words, which constitutes the cinema signifier (it is I who make the film). [...] In the cinema the subject's knowledge takes a very precise form without which no film would be possible. This knowledge is dual (but unique). I know I am perceiving something imaginary [...], and I know that it is I who am perceiving it. This second knowledge divides in turn: I know that I am really perceiving, that my sense organs are physically affected, that I am not fantasizing, that the fourth wall of the auditorium (the screen) is really different from the other three, that there is a projector facing it (and thus it is not I who am projecting, or at least not all alone), and I also know that it is I who am perceiving all this, that this perceived-imaginary material is deposited in me as if on a second screen, that it is in me that it forms up into an organized sequence, that therefore I am myself the place where this really perceived imaginary accedes to the symbolic [...] In other words, the spectator identifies with himself, with himself as a pure act of perception (as wakefulness, alertness): as the condition of possibility of the perceived and hence as a kind of transcendental subject, which comes before every there is.¹¹

11 METZ, Christian, *Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier*. London, Basingstoke: Macmillan, 1983. (p.48-49)

Estoy totalmente percibiendo. Soy todo-perceptor como se dice todopoderoso (este es el famoso don de la "ubicuidad", que la película hace su espectador); todo-perceptor también, porque estoy totalmente en el lado de la instancia de percibir: ausente de la pantalla, pero sin duda presente en el auditorio, un gran ojo y un oído sin los que el percibido no tendría a nadie para percibirle, la instancia, en otras palabras, que constituye el significante-cine (soy yo quien hace la película). [...] En el cine el conocimiento del sujeto toma una forma muy precisa y sin el que ninguna película sería posible. Este conocimiento es dual (pero único). Sé que estoy percibiendo algo imaginario [...], y sé que soy yo el que lo estoy percibiendo. Este segundo conocimiento se divide a su vez: sé que estoy realmente percibiendo, que mis órganos sensoriales se ven afectados físicamente, que no estoy fantaseando, que la cuarta pared de la sala (la pantalla) es muy diferente de las otras tres, que hay un proyector frente a ella (y por tanto, no soy yo el que estoy proyectando, o al menos no sólo), y también sé que soy yo el que estoy percibiendo todo esto, que este material percibido-imaginado es depositado en mí como en una segunda pantalla, que es en mí donde se forma en una secuencia organizada, que por lo tanto soy yo mismo el lugar donde este imaginario realmente percibido accede a lo simbólico [...] En otras palabras, el espectador se identifica consigo mismo, con él mismo como un puro acto de percepción (como la vigilia, el estado de alerta): como la condición de posibilidad de lo percibido y por lo tanto como una especie de sujeto trascendental, que viene antes de cada "hay".

Segunda carta de Ce ce: Sobre las copias, los originales y derivados.

Me interesó profundamente esa idea tuya de que:

There is an essential loss that occurs within the resurrection of the copy that reflects onto the original, that reveals or emphasizes the frailty or finiteness of that original.⁵

Estoy estos días fascinada por la idea del detalle y su relación con las **copias**, los originales, la idea de autenticidad y su relación con el público. El que mira y puede ser engañado, seducido. A este respecto, pienso en la figura de Giovanni Morelli que inventó el *método Morelli* para distinguir pinturas originales de **copias** de las pinturas del Renacimiento. El *método Morelli*, consiste en analizar detalles de las pinturas, (como la manera en la que un artista determinado pinta las orejas, por ejemplo). El método analiza las idiosincrasias o pequeños detalles estilísticos que se repiten en determinados artistas o escuelas y cuya ausencia o tratamiento dispar, revelaría la falsedad de un cuadro. El trabajo consiste pues, hasta cierto punto, en encontrar la esencia y el significado

oculto en los detalles. Morelli⁶ es también un personaje de la

⁵ [Traducción] Hay una pérdida esencial que se produce en la resurrección de la copia que se refleja en el original, que revela o enfatiza la fragilidad o la finitud de ese original.

⁶ CORTÁZAR, Julio. Rayuela. (p.20). Madrid: Cátedra, 2008. (p.453)

No llevaba muchas páginas darse cuenta de, que Morelli apuntaba a otra cosa. Sus alusiones a las capas profundas del Zeitgeist, los pasajes donde la ló(gi)ca acababa ahorcándose con los cordones de las zapatillas, incapaz hasta de rechazar la incongruencia erigida en ley, evidenciaban la intención espeleológica de la obra [...] Gracias a esos ejercicios de volatinería, [...] Morelli se daba el gusto de seguir fingiendo una literatura que en el fuero interno minaba, contraminaba y escarnecía. De golpe las palabras, toda una lengua, la superestructura de un estilo, una semántica, una psicología y una facticidad se precipitaban a espeluznantes



“Soy yo quien hace la película”. El ejercicio proyectivo del espectador descrito por Metz, se mueve entre el espacio que dibujan dos extremos de su reflexión que son: -a mi modo de ver- los ejes fundamentales que se sitúan a ambos lados del espejo. Por un lado: el público como creador y por otro, el espectador como generador activo de contenido a través de -simplemente- su observación y su percepción. Sin ninguna “interacción” más explícita que la de ser ese gran ojo y ese gran oído que a la vez que recibe, proyecta y sobre todo, elabora en ésta, su otra pantalla (o escenario) de la imaginación. Sería éste un punto de vista que enlazaría con el de otros autores como Rancière y es que mirar es *suficiente*. Por otro lado -según la cita- el escenario sirve como espejo en el sentido de que devuelve al sujeto que se reconoce en ese acto de percepción “puro”, su condición de sujeto trascendental, de “protagonista” a la vez que le libera de la conciencia, mediante el ejercicio de la mera presencia, a través de las estrategias de conciencia y alerta. Paradójicamente, en esta ausencia el espectador está más presente que nunca. En palabras de Jean Luc Nancy: “Cuerpo propio: para ser propio, el cuerpo debe ser extraño y así, encontrarse apropiado”.¹² Nunca se está tan presente como cuando no se está. El público se encuentra ahí donde no está, a la manera de una proyección directa como si se tratara

de un EPISCOPIO¹³, un aparato de proyección directa que funciona a partir del principio

12 NANCY, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del Alma*. Buenos Aires. Editorial La Cebra, 2007. (p.21). y también: NANCY, Jean Luc, *Being singular plural*. (p.2). Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O’Byrne. California: Stanford University Press, 2000.

There is no meaning if meaning is not shared [...] Because meaning is itself the sharing of Being. Meaning begins where presence is not pure presence but where presence comes apart [se disjoint] in order to be itself as such. This “as” presupposes the distancing, spacing, and division of presence. [...] Pure unshared presence-presence to nothing, of nothing, for nothing is neither present nor absent.

No hay sentido si el significado no es compartido [...] Porque significado es en sí mismo el intercambio de Ser. El significado comienza donde la presencia no es pura presencia, pero donde la presencia se deshace [se desune] con el fin de ser como tal. Este “como” presupone el alejamiento, separación y división de presencia. [...] La presencia pura no-compartida, presencia a la nada, de la nada, porque la nada no está ni presente ni ausente “

13 REFERENCIA CRUZADA (p.243, 245, 247 Y 250-251). PERFORMANCE CON EPISCOPIO. El episcopio es un aparato de proyección, heredero de la cámara obscura, dispositivo con el que comparte el principio de proyección directa. En su versión más simple, consta de una fuente de luz (la lámpara de proyección, que puede variar de intensidad), un soporte, o una caja, y una lente. Los episcopios tienen un rendimiento lumínico bajo si se compara con otros sistemas de proyección, porque sólo un porcentaje de la luz emitida por la lámpara de proyección incide directamente sobre la imagen a proyectar y también un bajo porcentaje de los rayos que se reflejan en el objeto inciden directamente, a través de la lente, hacia la superficie de proyección.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

novela de Cortázar, *Rayuela*. Estoy interesada en él porque a través de los escritos supuestamente encontrados de Morelli, y que se insertan a lo largo del texto -*las morellianas*- Cortázar explora los mecanismos para la construcción de la novela. Al compartir ese material sobre la escritura, sobre la mirada del autor, Cortázar profundiza en el deseo de escribir junto con el lector, (como un conspirador). Pienso en las posibilidades de la aplicación de un procedimiento de este tipo para el trabajo performativo, para los trabajos escénicos que implican interacción. De alguna manera sería necesario compartir con el público la manera en la que ha sido construida la obra. La manera en la que Cortázar usa *las morellianas*, sirve de inspiración para esta columna. Los dos *Morellis* están de alguna manera relacionados con la noción de “autenticidad”. Son detectives y científicos. Avanzan cada uno en su propia hipótesis fragmentaria. Uno busca en los detalles que construyen la identidad y el otro se ejercita en detalles precisos mediante citas⁷, reflexiones, listas de autores, apropiaciones... La propia presencia de Morelli en el libro juega con la idea de apropiación y de autoría al incluir en el *corpus* de la obra -en una especie de “estrategia Borgiana del manuscrito encontrado”- las palabras encontradas de este personaje enigmático que es el Morelli de Cortázar.

harakiris. [...] Al final había siempre, un hilo tendido más allá, saliéndose del volumen, apuntando a un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe, que dejaba en suspenso toda visión petrificante de la obra.

7 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela* (p.421)

La manía de las citas en Morelli: «Me costaría explicar la publicación, en un mismo libro, de poemas y de una denegación de la poesía, del diario de un muerto y de las notas de un prelado amigo mío.



de la “cámara oscura”. Precisamente, las imágenes que encabezan este capítulo están obtenidas con un episcopio, todos esos rostros que nos miran, son a la vez, actores y espectadores de su propia imagen. Imagen y materia directa a través de la lente. ¿Cómo son las proyecciones que se producen entre performer y espectador? Dice José Antonio Sánchez en *Querido público*¹⁴.

(Sánchez, 2010)

Existe una forma extrema de proyección de la propia vida afectiva sobre el escenario, la que resulta ya no de una identificación de la problemática sentimental o moral representada con la propia, sino de la identificación de los actores y actrices con las personas que intervienen en la conformación del drama vital del espectador.

Esta cita está sacada de un texto de José Antonio Sánchez donde el autor se refiere a varias novelas: desde *Madamme Bovary*, al protagonista de la novela de Tanizaki: *Hay quien prefiere las ortigas*¹⁵, como ejemplos de personajes que, en el transcurso de sus vidas novelescas, se “topan” con una representación teatral (*Lucia de Lamermoor* en el caso de Emma y un espectáculo de bunraku en el caso de Kaname) que cambian sus vidas, ya que se produce una identificación. El escenario, produce imágenes especulares que reconocemos más nuestras que la propia realidad. O tal vez, son más fáciles de reconocer. José Antonio Sánchez continúa con la historia del narrador de *Silvie* de Nerval, este personaje que se presenta como “un espectador” cree reconocer a una mujer que amó en la persona de la actriz.

El narrador cree reconocer en la actriz principal a una mujer de la que se enamoró fugazmente en el Loisy, pero que poco después ingresó en un convento y profesó como monja. [...] Obsesionado con la imagen de la mujer que encarna el amor ideal, el narrador escribe una obra de teatro y la entrega a la actriz, Aurélia. Pero el sueño no dura mucho: la realidad se impone y la actriz se resiste a representar fuera del escenario el papel de la monja a quien el narrador querría amar y que, como sabe al final del relato, hace tiempo murió.¹⁶

14 SÁNCHEZ, José Antonio. *Vivencias literarias del cine y del teatro*. En la publicación: “Querido Público”: *El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010. (p.153)

15 TANIZAKI, Junichiro. *Hay quien prefiere las ortigas*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

16 QUERIDO Público: *El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

Entonces, mis preguntas serían: ¿piensas que el ejercicio, la inserción de estos “detalles” en tu trabajo performativo podría trazar un camino para llegar a algo? (Esta pregunta sigue siendo una intuición). También te mencionas a ti misma como la observadora, la espectadora de tu propia pieza. ¿Crees que mediante el desarrollo de un proceso en el que la audiencia se enfrentara a una imagen de sí mismos, éste podría ser una manera de entender tu propia posición?

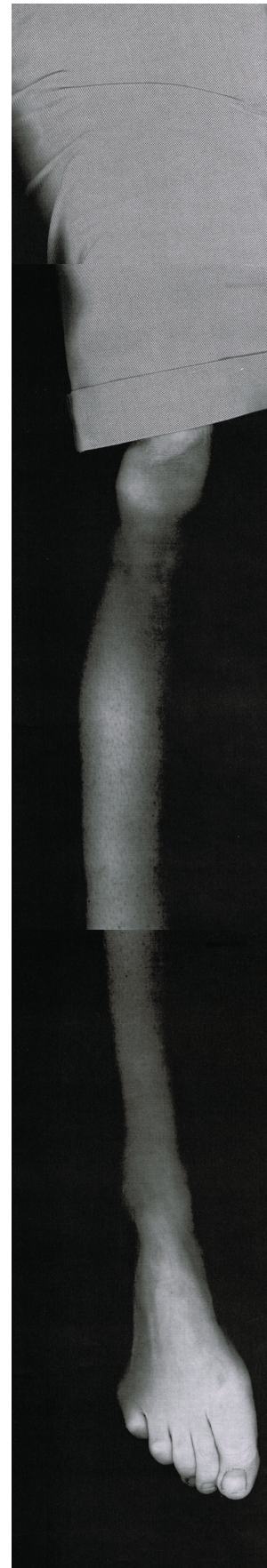
Segunda carta de *Phi Phi*

Miércoles, 30 de julio 2014, St Erme.

Querida Cecilia,

[...] En la arena identificamos tres papeles: los exhibidores (*displayers*) (aquellos que están mostrando deliberadamente algo de sí mismos), los que responden (*responders*): los destinatarios a los que se dirige la muestra y que, a través de la forma en que responden, pueden influir en la organización llevada a cabo por los exhibidores y los zoólogos que buscan en toda esta actividad y la nombran y formulan ideas acerca de los *displays*, ya sea desde la distancia o la observación *a través de la proximidad y la participación*⁸, como Jan Maschelein mencionaba. Podríamos utilizar esta herramienta para ver lo que estamos haciendo aquí. ¿Quién está exhibiendo, quiénes son los que responden y quiénes son los zoólogos? Probablemente estamos constantemente pasando de una función a otra. Tal vez podamos tomar conciencia de cuando hacemos cada una de estas actividades y porqué, y tomar nota de que los objetos están participando en

⁸ Philippine Hoeguen se refiere aquí a una serie de conferencias dadas por Jan Maschelein. [Subrayado mío].



En este caso, no es la historia, la fantasía creada en el escena sino la persona real la que llama la atención del personaje, pero “la actriz se resiste a representar fuera del escenario el papel”. Esta situación me recuerda mucho al contexto imaginado por Yorgos Lanthimos en su film *Alps*¹⁷ donde varias personas, pertenecientes a un mismo grupo, ofrecen sus servicios para reemplazar a fallecidos delante de sus familias:

Alps is the name given to an oddball group, whose members have mountain nicknames, that approaches recently bereaved people with the offer of role-playing services. For a fee, one of the Alps will pretend to be the dead loved one in a strange private theatre that the survivors script.¹⁸

262

Estas fronteras frágiles entre la realidad y la ficción, que es el tema que me ocupa en este capítulo, me parece que entablan una relación particular con lo interactivo, en el sentido de que incorporan tanto al performer como al espectador en un plano de realidad cuya definición es incierta. Además pienso que -como situaciones límite- aniquilan la distancia, no sólo entre performer y espectador sino entre ficción y vida. Me parece apasionante como funciona el mecanismo de proyección en escena. Hay varios aspectos que se entrecruzan en nuestro recorrido, partiendo del mundo del sueño, del salto al otro lado del espejo iniciado por una Alicia de dimensiones cambiantes, cabe preguntarse: ¿Qué pasa cuando el “actor” irrumpe en la realidad? “Los seres de ficción quieren tener una vida real y los seres reales una vida de ficción” dice el personaje de Cecilia en *La rosa púrpura del Cairo*, el film de Woody Allen¹⁹, en el que el apuesto protagonista atraviesa la pantalla para ir a buscar a la espectadora que lo contempla enamorada.

17 LANTHIMOS, Yorgos. *Alpeis*. 93 min. 2011.

18 WHITE, Rob. *The Dark Side Of Normal: Yorgos Lanthimos Interviewed*. Consultado el 2 de febrero de 2014 en: <http://thequietus.com/articles/11642-yorgos-lanthimos-alps-interview>.

“Alpes” es el nombre dado a un grupo de bichos raros, cuyos miembros tienen apodos de montaña, que se acercan a personas que se encuentran recientemente en duelo con la oferta de “servicios de rol”. Por una cuota, uno de los miembros de los Alpes pretenderá ser el muerto un ser querido en un extraño teatro privado cuyo guión orquestan los sobrevivientes.

19 ALLEN, Woody. *The Purple Rose of Cairo*. 1985. 82. min.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

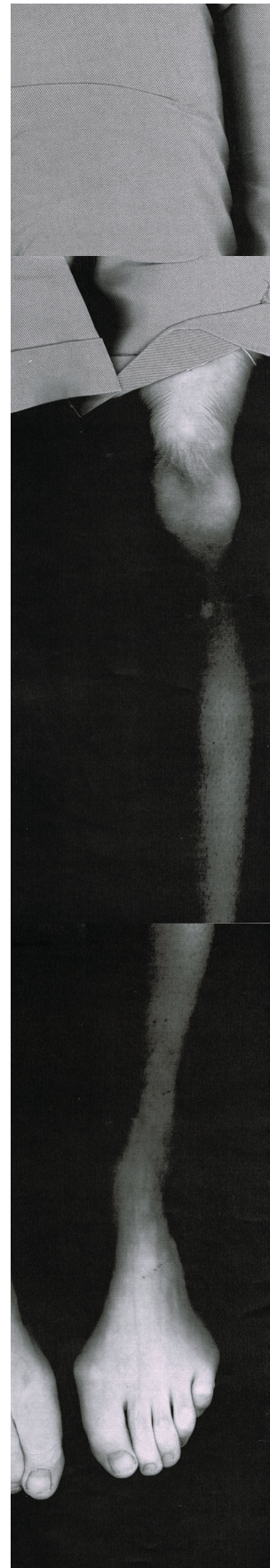
nuestra arena. En los museos lo que encontramos son versiones de los animales: versiones pervertidas, quizás incluso parodias, pero exigen atención [...] Lo que, para mí, no está claro y lo que está en juego, es: ¿Quién está mostrando qué y para quién? ¿Dónde está o qué es la arena? ¿Quién es el público? ¿Quién está mirando a quién? [...] Elke van Campenhout⁹, [...] ofreció un comentario que fue algo como esto: una versión que exige la atención, que exige la autonomía de hablar, es tal vez una versión que de alguna manera no encaja, que se siente incómoda contigo”. No estoy segura si eso hace de una versión dicha versión, pero mi impresión es que en muchos casos, tiene que ver con un gesto de *display*. No es necesariamente un gesto voluntario. Puede ser forzado como es el caso de los animales, o aquí, como es el caso de esta versión fotocopiada de mí misma. En algún lugar en el proceso de su “entrada en el ser” y “su ser puesto en exhibición”, (“coming into being and its being put on display”) es posible que pueda empezar a pedir algo, que pudiera comenzar a mirar hacia nosotras.

Querida Cecilia, creo que apenas contesté alguna de tus preguntas, sin embargo espero que esta carta tenga algún significado o al menos suponga un poco de entretenimiento,

Juguetonamente tuya, *Playfully yours*

Philippine.

⁹ Elke Van Campenhout es una investigadora artística y la coordinadora del programa a.pass.

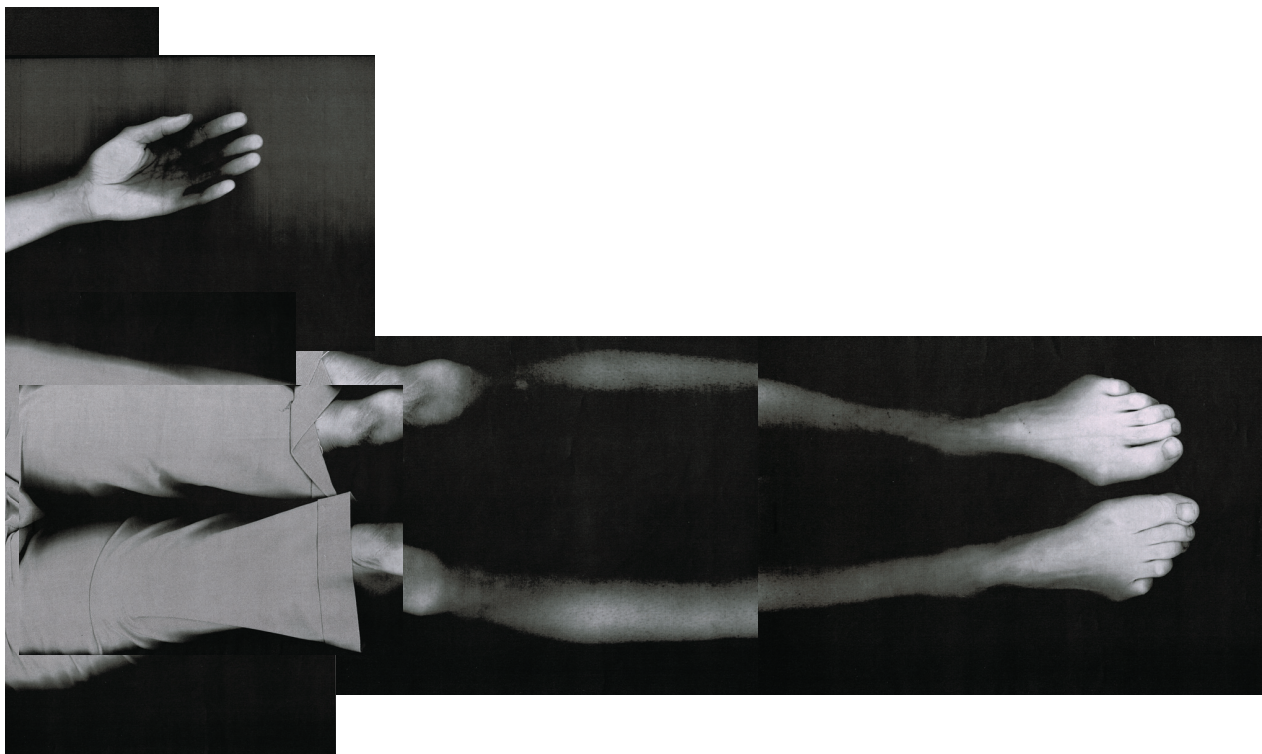


2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador:
realidad y ficción en piezas interactivas.

264



2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador:
realidad y ficción en piezas interactivas.



Viajes de ida y vuelta entre el escenario y el patio de butacas: la vida romántica que imaginó Emma Bovary aparece como una epifanía en escena, la vida que no dio tiempo a finalizar o la necesidad de invocar el recuerdo (el mal recuerdo) en *Alps*, o el sueño de la espectadora en *La rosa púrpura del Cairo*. Todas son construcciones ficcionadas en torno a la idea de atravesar el espejo, de entrar (o salir) de la ficción.

(Agamben, 2005)

¿Qué debemos hacer con nuestras imaginaciones? Amarlas, crearlas a tal punto de tener que destruir, falsificar [...] Pero cuando, al final, ellas se revelan vacías, incumplidas, cuando muestran la nada de la que están hechas, solamente entonces pagar el precio de su verdad.²⁰

Esta última frase del libro *Profanaciones*, de Giorgio Agamben refleja la frustración de la fantasía proyectada sobre la cuarta pared o sobre la tela del teatro de sombras en el episodio de *El Retablo de Maese Pedro*, de la pantalla de proyección con la que lucha Don Quijote. El escenario como espejo, proyección de la propia vida y los personajes-personas reales, protagonistas de nuestra historia. Pero, ¿podemos encontrar algo parecido en la realidad? ¿Podríamos ir más lejos, hacia una identificación plena que suceda en el plano de la realidad y considerar al performer como si fuera uno mismo, como si fuera yo? Este podría ser el caso de los imitadores, o *impersonators*, esas personas que reproducen en su vida los gestos, apariencia y maneras de sus actores o cantantes preferidos. Los imitadores eliminan la distancia por apropiación. Se detienen en el rasgo característico de cada uno de esos personajes “famosos”, rasgo que -obviamente- tiene que ver más con el personaje que con la persona y sobre todo, con la reproducción icónica del personaje. En la película de Harmony Korine, *Mister Lonely*²¹, todos los personajes son imitadores de sus personajes famosos favoritos: Michael Jackson detenido en la imagen paradigmática de *Bad*, Marilyn Monroe envuelta en sus faldas blancas en *Seven-year itch* o Charles Chaplin con sus sempiterno bombín y su bigote. Viven todos en una comuna en las Highlands, a la espera de un público. La Reina Isabel, en una escena de la película (precisamente el estreno desastroso de su performance de imitadores) se dirige a su público para decirles en una especie de espejo deformado del típico discurso de gratitud de

20 AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. (p.123).

21 KORINE, Harmony. *Mister Lonely*. 112 min. UK.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador:
realidad y ficción en piezas interactivas.

Vigilancia

Esa fraternidad amorfa, de filas y filas de gente absorta, callada, distante, que a descubierto y sin descanso observa, y en buena medida determina, cualquier actuación que emprendamos, sea ésta la que sea.

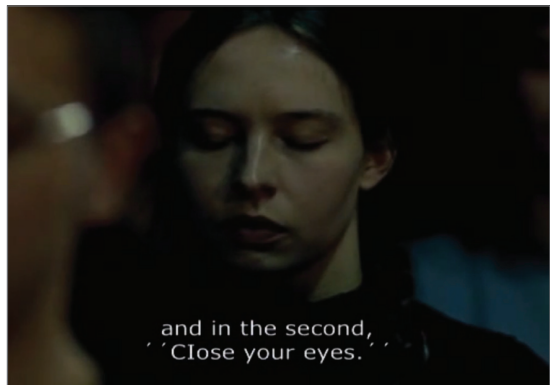
Perejaume



Ceguera

La mirada consume. Observar altera. Y es de suponer que, si deseamos no quedar exhaustos como estas obras de las que hablamos, habremos de confiarnos, también nosotros, a formas más veladas de conocimiento.

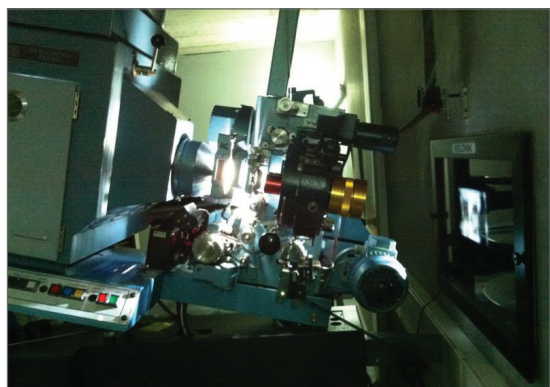
Perejaume



Espejo



Proyección



Fotos por orden en esta página:

Fotograma de la película *Masculin, féminin* de Jean-Luc Godard. Fotograma del film: *Notre Musique* de Jean-Luc Godard. Fotografía-autorretrato, de Cecilia Molano. Fotograma del film *Paris, Texas*. Fotografía de una sala de proyección.

los artistas: “We are but humble impersonators, *regular people like you* and without you, we will be nothing”.²² *Regular people like you...* El espejo que proponen los imitadores, donde en un mismo cuerpo conviven a la vez, el espectador devoto capaz de renunciar de alguna manera a su propia identidad y consagrarse a reproducir la del artista y por otro lado, el artista en que él mismo ha devenido y que se presenta a ese otro público, un público que sabe que contempla una imitación y que reconoce el más grande mérito del imitador en ser una **copia** perfecta, una copia certificada, lo más cercana posible al original. Al igual que el imitador, (no hay que olvidar que Aristóteles consideraba el principio del teatro en la imitación), el propio cuerpo del performer aloja, al menos, dos personas: el personaje y el propio actor. ¿O era al contrario? Jano bifronte, el performer acarrea su paradoja y el público la suya. La paradoja del comediante que está presentada precisamente como un diálogo, (forma privilegiada de lo escénico) consiste según Diderot, que el comediante no debe sentir, sino hacer sentir al público. La paradoja del espectador, consiste en su incapacidad para conocer y en su destino como “el que mira”. Éste es el pensamiento que critica Rancière cuando pasa a describir esta paradoja:

Llamémosle la paradoja del espectador, paradoja que puede ser más crucial que la conocida paradoja del actor. Esta paradoja puede resumirse en términos muy simples. No hay teatro sin espectadores (aunque sea solo uno, como en la representación ficticia de Diderot *Le Fils naturel*. Pero el espectador es algo malo. Ser espectador significa mirar a un espectáculo. Y mirar es malo, por dos razones. Primero, mirar es lo opuesto de conocer. Significa estar en frente de una apariencia sin saber las condiciones e producción de esas apariencias o la realidad tras ella. Segundo, mirar es considerado como el opuesto de actuar. Aquel o aquella quien mira un espectáculo permanece inmóvil en su asiento, sin ningún poder de intervención. Ser espectador significa ser pasivo. El espectador es separado de su capacidad de conocer en la misma manera que es separado de su posibilidad de actuar.²³

Sin embargo, para Rancière, la actividad del espectador como sujeto de conocimiento es una actividad plena, que no necesita de ninguna “actuación” y por eso, ciertas estrategias participativas suponen una trampa para el autor, desde el momento que participan de la dicotomía mirada-acción.

22 KORINE, Harmony. *Mister Lonely*. Escena del film.

No somos sino humildes imitadores. Gente corriente como ustedes y sin ustedes, no seríamos nada.

23 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. (p. 10).

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

Mirar con los propios ojos



Autopsia

El término autopsia deriva del griego, αὐτός /autós/ 'uno mismo' y ὄψις /opsis/ 'observar', significa por tanto 'ver por uno mismo'.



Obsceno

Algunas teorías sostiene que el origen de la palabra "obsceno" sería: *ob-* (fuera) y *skene* (escena). Es decir, lo que no se supone que deba estar en el escenario, lo que debe ser representado fuera de la mirada del espectador.

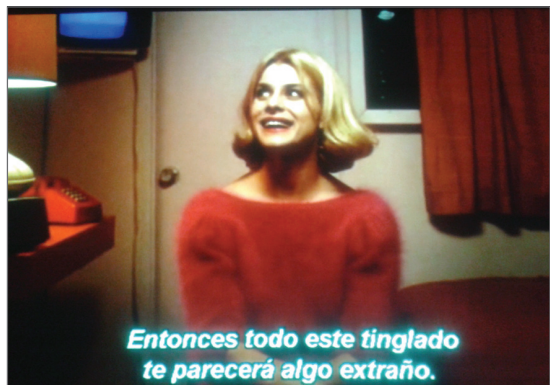
*«Mundus vult decipi;
ergo decipiatur.»*

*El mundo quiere ser engañado;
pues engañémosle.*

PETRONIUS.

Espectador

Raíz Latina "spek" que expresa el acto de mirar. Es también la raíz para otras palabras como "espejo" o "espectáculo".



*Entonces todo este tinglado
te parecerá algo extraño.*

Fotos por orden en esta página:

Fotograma de la película *Masculin, féminin* de Jean-Luc Godard. Fotograma del film: *The act of seeing with one's own eyes* de Stan Brakage. Fotografía de una cita de Petronius sacada de un libro de magia. Cecilia Molano. Fotograma del film *París, Texas*.

(Rancière, 2010)

¿Qué es lo que permite considerar como inactivo al espectador sentado en su asiento, si no es la radical oposición previamente aceptada entre lo activo y lo pasivo? ¿Por qué identificar mirada y pasividad, si no es por el presupuesto de que mirar quiere decir complacerse en la imagen y en la apariencia, ignorando la verdad que está detrás de la imagen y la realidad fuera del teatro? ¿Por qué asimilar escucha y pasividad, si no es por el prejuicio de que la palabra es lo contrario de la acción? Estas oposiciones –mirar/saber, apariencia /realidad, actividad/ pasividad– son todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos. Definen propiamente un reparto de lo sensible, una distribución a priori de las posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a dichas posiciones.²⁴

Gran parte de la crítica a la participación -que veremos más adelante- parte precisamente de cuestionar esta concepción pasiva de la mirada y de reivindicar la actividad intelectual, emocional y profundamente *activa*, que esta actividad entraña. En el sueño colectivo del espectador, el sueño es un **espejo** y el **espejo**, un teatro. El escenario, como superficie de proyección es el lugar de la utopía. Un lugar que es a la vez, inexistente y no. También lugar múltiple como el cuerpo del performer. Espacio de lo real y de la representación.

270

Las utopías son los lugares sin espacio real. El espejo, a fin de cuentas, es una utopía, pues se trata del espacio vacío de espacio. En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente tras la superficie, estoy allí, allí donde no estoy, una especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme donde no está más que mi ausencia: utopía del espejo. pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo tiene una existencia real, y en la que produce, en el lugar que ocupo, una especie de efecto de rechazo: como consecuencia del espejo me descubro ausente del lugar porque me contemplo allí.²⁵

En este pasaje a través de la **distancia** y la proximidad el escenario se descubre como una superficie de proyección. ¿Cuál es la actividad más importante como espectador? En diferentes idiomas, podemos encontrar distintas palabras que definen lo que la audiencia tiene de fundamental. Espectador, viene de espectador latín *spectator* y significa “El que **mira** con atención” el acto de mirar.

24 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. (p. 10).

25 FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*, conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

Diario 23 Noviembre 2013

Avanzar por la vida como por la niebla en una bicicleta. No pretender que se sabe, contentarse con los tres, dos metros inmediatos que podemos ver... la curva del camino entonces nos va desvelando su radio, su forma... recorrer verdaderamente entonces y no prever... no llegar a metas sino apenas, a trazados. No tener miedo a no ver, a no saber... tener confianza en el instinto de los pasos, en los caminos que se van haciendo a medida que los caminamos. No existiría camino previo. En la niebla no existen líneas sino superficies, una única superficie densa que nos rodea y parece taparnos los ojos y la boca. Caminamos en un abrazo de humedad y detenimiento. Suspendidos como gotas o como vapor, tantos por ciento de humedades: se dibujan ramas en encaje y algún edificio. Poco más. La gente no llega sino que aparece. Fore-seen, no es posible. La niebla es un fenómeno de advenimiento. La realidad se enturbia y entonces aparece el significado. La niebla es diáfana y clara, precisa y nítida en contra de lo que pudiera parecer en un principio. La dimensión escasa de los sucesos cotidianos, la magnitud de la vida como totalidad. La niebla nos deja intuir una naturaleza desconocida en las cosas, cuando llega en forma de bruma es mañana y superficie, es cielo y jirones. La miopía es otro estadio. La miopía tiene que ver sin embargo, fundamentalmente con la **distancia**. Escribir sobre la niebla como Ponge sobre el jabón, contemplar, agotar, diseccionar, no interpretar, no juzgar, gustar, saborear, medir tal vez? Pero con un metro desconocido, unidades que no conduzcan a ningún sitio, evitar, sobre todo, las conclusiones, buscar la

Volvemos a la mirada: “Ser espectador significa mirar a un espectáculo” decía Rancière. El sa(voir) y la miopía (que por algo es también una cuestión de **distancias**) de Hélène Cixous.

Espectador y **espejo** hemos dicho que tienen el mismo origen, la misma raíz que también comparten con espía, tal y como señala Víctor Molina en su *Carta breve para mirar a los Actores*. Según el autor, no hay ninguna **mirada** neutral²⁶. ¿Cómo es entonces, la forma en que un espectador ve las cosas? ¿Qué es un *espectador activo*? Según Suely Rolnik, el *espectador activo*, se definiría más por una manera de mirar que por una actitud. La autora propone -primeramente- una revisión terminológica de *espectador* por un lado y de *activo* por otro. Ser espectador no significa necesariamente -por mucho que se ocupe una silla- estar quieto, ser pasivo, igual que ser activo no significa solamente “actuar”. Rolnik aboga por un espectador que no sea definido desde las *fuerzas reactivas* que construyen el espectador como un reflejo del consumidor sino:

272

(Rolnik, 2011)

[un] espectador que sea movido por fuerzas activas. Ésta es la condición para formar parte de una propuesta artística que no se realiza sino en la movilización de ese desplazamiento de la política de producción del deseo y de pensamiento en la subjetividad de aquellos que se disponen a vivirla.²⁷

Y una idea de actividad que se relaciona con la dimensión micropolítica del deseo de manera que un *espectador activo*, sería según la autora:

26 MOLINA, Víctor, *Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas*)* En la publicación: “*Querido Público*”: *El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010

Pero nunca podremos dejar de reconocer que la mirada jamás será neutra. Sino que aparecerá siempre deformada por el amor, el odio, o, más simplemente, por la edad y el uso, como casi todo. Miramos el mundo como miramos el teatro, y al revés. Es decir, con nuestros correctores y con nuestras expectativas. En realidad no tenemos nada más que deciros, nada que no sepáis de otro modo. Sólo recordaros esto, que sois objetos extrañamente queridos, materia de revisión.

27 NOGUERO, Joaquim. (ed.) *El espectador activo: mov-s 2010 (Madrid): Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona, Madrid: Fundación autor, Mercat de la Flors, 2011. (p.59).

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

metáfora que está detrás, aún más detrás, la metáfora que se ha estado escondiendo todo este rato... la única que es válida.

Entonces, no distraerse, hacer la labor de un científico en la niebla. No suponer ni explicar, no aplicar lo que ya sé porque eso me haría llevarme a engaño, podría ser que entendiera o explicara pero entonces ya no estaría en la niebla sino un paso más allá y eso es la miopía, la **distancia**. Qué alivio, dijimos, que hablamos otra lengua, mucho más elocuente por imprecisa

273

Condición de espectador



Fotograma de la película *Masculin, féminin* de Jean-Luc Godard.

(Rolnik, 2011)

Aquel que, al vivir la experiencia artística, *puede sentirse movilizado y fortalecido por su capacidad de conocer mediante la sensación y activar su propia potencia de pensamiento-creación*. Una micropolítica activa participa así en la toma de consistencia de las mutaciones de realidad que traen consigo las marcas del estado actual del mundo tal y como se inscribieron en nuestros cuerpos.²⁸

Pero, si avanzamos en esta idea de la mirada, si seguimos el movimiento de la vista, hacia dónde se dirige, podríamos preguntarnos no sólo *qué* es lo que observamos y *cómo* lo hacemos, sino también, desde *dónde* estamos siendo observados desde dónde es observado el espectador. ¿Cómo es esa mirada que el performer devuelve al público? La **mirada** es un tema de importancia capital cuando hablamos de la condición del espectador. En la *La carta robada*, texto que servía de pretexto para el inicio del bloque anterior, la mirada de todos los actores de la historia es fundamental para estructurar sus respuestas y con ellas la trama²⁹. Pero si consideramos que el espectador participa de otras dimensiones tradicionalmente atribuidas al performer como son la autoría, o incluso la “actuación”, me interesaría en ese sentido, considerar, no sólo la mirada del espectador, (su atribución más inmediata) sino también la **mirada** del performer.

Teatro significa lugar desde donde se **mira**, e indica por tanto el lugar del público, nuestro sitio. Aunque en el teatro griego no existía la noción específica de público. Los asistentes al teatro (al lugar de esa **mirada**) era el demos, el pueblo mismo. Pero si el lugar es uno, la **mirada** del público es múltiple, heterogénea; recordad cómo y desde dónde sois **mirados**.³⁰

28 Ídem. (p.53).

29 AGUILAR GARCÍA, Teresa, *Reflexiones sobre La carta robada: Lacan, Derrida y Žižek*,

La mirada es uno de los temas estrella del relato, pues sobre ella recae el papel protagonista de la verdad, identificándola con ella en el mejor estilo de la Ilustración. A través de la mirada de la reina, en primer lugar tiene lugar la suplantación primera de la carta y su sustitución por una carta falsa a manos del ministro. [...] La segunda mirada es la mirada inepta de la policía que mira pero no ve. [...] La tercera mirada, que bien puede ser la segunda, es la del ministro ladrón de cartas, quien sigue la máxima de “si quieres ocultar verdaderamente algo, exponlo a la vista de todos”. Así que juega con la mirada invirtiendo el sentido de lo oculto y dándole este otro sentido: lo que está oculto por la mirada de todos en la evidencia de su exposición. [...] La cuarta mirada es la de Dupin, quien se interesa en colocarse en la mente del ladrón y no en el aparato logístico policial que sigue una mecánica de la lógica de la ocultación clásica o vulgar.

30 Ídem.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador:
realidad y ficción en piezas interactivas.

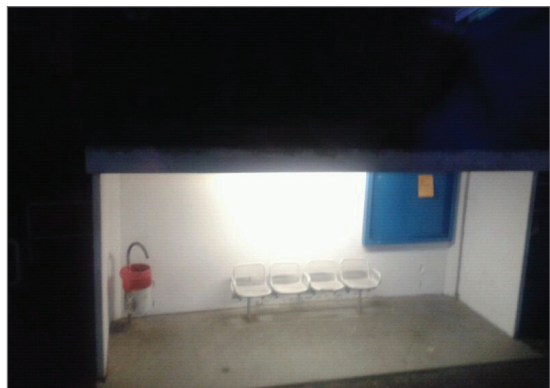
Multitud



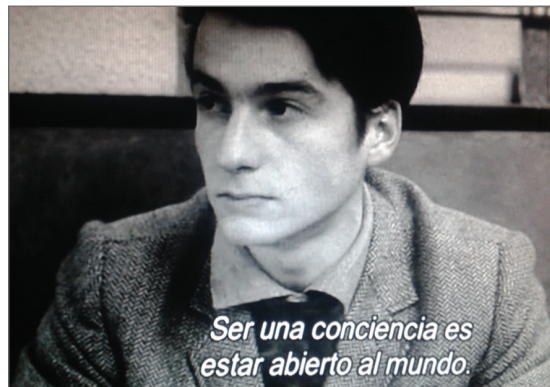
Público



Patio de butacas



Mirada



275

Fotos por orden en esta página:

Fotografía de un concierto de *Les Reines Prochaines* autor desconocido. Fotografía de un dibujo infantil en una calle de Leipzig. Fotografía de una parada de autobús de Cecilia Molano. Fotograma de la película *Masculin, féminin* de Jean-Luc Godard.

Peter Brook dice: necesitamos “alguien que mire”³¹. La paradoja radica en que el acto de **mirar** es entonces, al mismo tiempo, lo que conecta y lo que aleja, lo que **distancia**, los dos mundos: el del intérprete y el del espectador. Me gustaría pensar en la experiencia del mirar como la experiencia de “in between” **mirar** como un proceso de conocimiento. Y considerar el **mirar** no sólo desde la perspectiva de la audiencia, sino también del intérprete. En una sesión de trabajo con Eszter Salamon³² referida por Arantxa Martínez³³, la coreógrafa describe la **mirada** desde el punto de vista del intérprete, en lugar de desde el lugar del espectador donde tradicionalmente situamos la **mirada** en teatro.

(Salamon, 2013)

The gaze you propose really frames what you do. It is very important (gaze is very important), I work a lot questioning the gaze [...] how do you deal with questioning the gaze in performance. Just as an example before this piece I made a performance that is like a striptease [...] where I never address the audience, I don't look at them and they can't see my eyes. There is no **mirror** there is no place for this game of identification and this game of **objectification**. Because in performance there is always self-**objectification** there is no performance without **objectification** [...] but you can work in how. How do you deal with that problem which is inherent of performance”. Some ideas related with this: This gaze, “the looking at” could be seen as a boomerang activity between the audience and performers. [...] In this process of self-**objectification** how does the performer deal with the other's sight and that objectification. Does always gaze produce it? And mainly: Does always performance produce it? How does interactivity play a role here? The interaction has a place in the sight, the audience's disposition, the **distance**, the fact that what you look at returns to you the gaze, change the traditional role of the audience. The audience recovers, somehow, a certain amount of power. The gaze builds the character but it also gives a shape to the whole situation and even to the meaning. As an audience, there is a suspension of my disbelief, so I believe. You accept that Hamlet is Hamlet. You play the fiction and the audience collaborates with you by participating in that fiction.³⁴

31 BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Madrid: PENINSULA, 1986. (p.5)

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

32 Esta sesión puede ser escuchada on line, fue grabada en Salvador de Bahía en el Festival “Interação & Conectividade 8”. Disponible en: <<http://vimeo.com/106939387>>

33 En *Emisiones Cacatúa. Bípodo Implume*. Teatron. <http://www.tea-tron.com/emisiones-cacatua/blog/bipodo-implume>. Consultado el 5 de febrero de 2014. Y una serie de emails con la transcripción del taller.

34 Transcripción del texto de Salamon a través de Arantxa Martínez y una entrevista publicada en Teatron sobre una sesión de trabajo con la coreógrafa.

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

Querida Philippine¹⁰:

Me fui a la cama pensando en la pregunta que debería formularte hoy y tratando de soñarla. En lugar de soñar con ella, soñé con un viejo que una vez me encontré en Mallorca. Yo estaba tomando una cerveza con unos amigos y el hombre quería un cigarrillo. Puesto que nadie tenía más que cigarrillos de liar y el hombre no sabía cómo liarlos, R. empezó a liar uno para él y mientras tanto él se giró hacia mí y me propuso un juego. El juego consistía en mover cinco monedas en una mesa con la mínima cantidad de movimientos, y conseguir llegar a tener los que estaban en los bordes en la primera posición juntos en el centro al final de los movimientos, o algo similar. (No me acuerdo muy bien). Intento hacerlo pero por supuesto no lo consigo, ya que nunca he sido buena en ese tipo de juegos de lógica, y el hombre acaba por mostrármelo. El truco consistía en dejar una **distancia** determinada entre las monedas para que puedas introducir otra en el hueco, así de en un movimiento logras mover más de una pieza a la vez. El tipo dijo en mi sueño: “Todo en la vida es una cuestión de **distancia**”. ¿Puedes pensar en algún mecanismo que sea útil para tomar de **distancia** de una misma cuando se está siendo parte de una obra performativa? ¿Es la **distancia** realmente posible en cualquier otro tipo de trabajo creativo? (instalaciones, por ejemplo). ¿Cuál es la diferencia entre “estar presentes” a través de una obra de arte en la que no se está directamente (re)present(ada), pero aún así, sigue ahí presente y la opción de convertirse a sí misma “el **objeto**” en una obra performativa?

¿Cómo te representas como un “objeto”?

10 *WRITING Scores: Scores in progress*. Editing: Lilia Mestre and Elke Van Campenhout. Bruselas: a-pass, 2014.

Hay varios puntos cruciales para mí, en esta cita: Por un lado una proyección constante por parte de la audiencia en el performer y viceversa. Esa poderosa e invisible estructura de intercambio que, desde mi punto de vista, se mueve en el terreno de “entre medias”.

La cuestión de la confianza. El espectador “cree” o al menos, está dispuesto si no a creer, a acompañar. En palabras de José Antonio Sánchez:

(Sánchez, 2010)

El espectador comparte con el lector la capacidad del autoengaño, la capacidad de suspender temporalmente la conciencia de la realidad para dejarse afectar por la acción, el deseo, el pensamiento o el dolor de quien se le muestra o de quien le habla oculto bajo las formas de la escena o la palabra.³⁵

Y por último, como punto importante para mí, está también la presencia casi fenomenológica de la mirada. Esa mirada que transforma al sujeto en objeto y que le dona de significado. (¿o de significante?). Cómo miramos produce realidad. La paradoja del comediante se une a la paradoja del espectador en el texto de Eszter Salamon, cuando se refiere a esa cantidad de energía que ambos -performer y espectador- emplean en la construcción de una ficción común. En palabras de Eszter Salamon, un performer actúa con el fin de que el público actúe (*perform*) sus propios pensamientos, el pensamiento

La mirada que propones (como performer) realmente enmarca lo que haces. Es muy importante (la mirada es muy importante), yo trabajo mucho cuestionar la mirada [...] ¿Cómo lidiar con cuestionar la mirada en performance?. A modo de ejemplo, antes de esta pieza, hice una actuación que es como un striptease [...] donde nunca me dirijo a la audiencia, nunca les miro y ellos no pueden ver mis ojos. No hay espejo, no hay lugar para este juego de identificación y este juego de objetivación. Debido a que en performance siempre hay una auto-objetivación no hay performance sin objetivación [...] pero se puede trabajar en la forma. ¿Cómo lidiar con ese problema que es inherente a la actuación. Algunas ideas relacionadas con esta mirada: “el mirar” podría ser visto como una actividad boomerang entre el público y los artistas. [...] ¿En este proceso de auto-objetivación cómo hace el performer para lidiar con la mirada del otro y su objetivación? ¿El mirar siempre produce objetivación? Y sobre todo: ¿Siempre lo produce la performance? ¿qué papel juega la interactividad aquí? La interacción tiene lugar en la mirada, desde la posición del público, la distancia, el hecho de que lo que miras te devuelve la mirada, cambia el papel tradicional de la audiencia. El público recupera, de alguna manera, una cierta cantidad de poder. La mirada construye el personaje y también da forma a toda la situación y hasta genera significado. Como público, creo que hay una suspensión de mi “no creer”, de mi escepticismo. Acepto que Hamlet es Hamlet. El performer juega a la ficción y el público colabora con él para participar en esa ficción”. (El subrayado es mío).

35 SÁNCHEZ, José Antonio, *Vivencias literarias del cine y del teatro*. En la publicación: “Querido Público”: *El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010. (p.151)

Algunas notas sobre la idea de la mirada en relación al espectador:

The onlookers go rigid when the train goes past.¹¹

Kafka.

Mirada, la mirada que paraliza, las miradas concretas, los intermedios también. Mirar es salir de una misma. Ad-mirar: mirar en alguna dirección. Mirar como sonreír. Sorprenderse (aún) mirando.¹² Definir qué instrumentos escénicos producen mirada -si es que hay alguno que no- proyector, cámara, papeles, pinceles, (ir armada-pertrechada). Imaginar la mirada no sólo desde lo plástico, considerar la presencia, atención, interés (foco). ¿Produce “mirada” el sonido? La mirada es un intento de aprehender el acontecimiento. Mirada háptica, mirada-tacto, donde: “La propia vista descubre en sí una función de tocar que le es propia y que le pertenece sólo a ella, distinta de su función óptica”.¹³

279

En diciembre del 2010 recibo una invitación de Tania Arias para trabajar en el proyecto colectivo de *El paso*. La invitación llega en forma de un link a una página web que se llama: *Kim Jong Il looking at things*¹⁴, donde de forma satírica se recogen gifs animados y fotografías del ex líder coreano “mirando” a cosas, en una representación constante de la cercanía a su pueblo y del progreso del país.

11 KAFKA, Franz. *The Diaries of Franz Kafka*. London: Schocken Books, 1976. (p.11).

Los espectadores se quedan petrificados cuando pasa el tren.

12 Etimológicamente, mirar viene de la raíz indoeuropea, (s)mei, que significa reír y sorprender.

13 DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981)

14 En: <http://kimjongilllookingatthings.tumblr.com/> Consultado por última vez el 20 de septiembre del 2014.

lento sirve como herramienta para absorber la mirada de la audiencia y provocar sus pensamientos, mediante la representación, el reconocimiento, la sensación y la construcción de placer.

Pero volvamos a girar la cámara hacia el espectador y si abrimos un poco el campo de visión, hacemos un *zoom out* que incluye, no sólo al espectador, sino a la sociedad donde este espectador se sitúa. En este movimiento de alejamiento descubrimos gracias a otro visionario, Michel Foucault, otro aparato. El dispositivo arquitectónico que es el panóptico (del griego *pan* “todos” (ver *pan-*)+OPTIKON, neutro de *optikos* “de o para la vista”). El panóptico fue el dispositivo de control por excelencia en la vigilancia de las sociedades modernas. ¿Dónde se produce el cambio de la “sociedad panóptico” a la “sociedad del espectáculo” o tal vez son ambas cosas lo mismo? Hay un reflejo, desde mi punto de vista, en las relaciones que se producen en el teatro y las relaciones sociales. El patio de butacas nace al servicio de un sistema de representación: la perspectiva cónica. La perspectiva cónica supone una domesticación de la mirada que se dirige a un único punto de fuga que organiza el campo de lo real, privilegia un sistema de representación como “EL” sistema, educa miradas abiertas, dispersas y transversales. Las miradas desobedientes han de confluir en un punto y alejarse del pensamiento lateral. Es en ese sentido, que me parece que la sociedad del espectáculo descrita por Debord, constituye un modo de vigilancia sutil que parte de la uniformización del deseo y la sustitución de lo real por el espectáculo. Un único punto de fuga rige los deseos y los movimientos de las personas convertidas en audiencias masivas del espectáculo de lo real. El patio de butacas es también panóptico, lugar de vigilancia desde donde se puede ver casi desde todos sus puntos, a los otros miembros de la audiencia. El recorrido parece terminar en el círculo vicioso del panóptico, el instrumento de vigilancia, el triunfo de la circularidad.

El teatro funciona a veces como panóptico, como en esas escenas descritas por Proust³⁶

36 PROUST, Marcel. (p.135) *En busca del tiempo perdido: La prisionera*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

También aquí, pero con un resultado mundano muy distinto, iba a estar madame Verdurin en primera fila. Como en la vista del proceso se la vio junto a madame Zola al pie mismo del tribunal, cuando la nueva humanidad que aclamaba a los bailes rusos se aglomeró en la ópera, ornada de grandes galas y bellas plumas desconocidas, se veía siempre a

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

El proyecto de *El paso*, que consistía en una especie de “regalo invisible” entre los miembros del grupo que se mandaban una pieza de unos a otros, que provocaba, en el que lo recibía, el punto de partida (en sentido amplio) para enviar el siguiente regalo, componiendo un cadáver exquisito colectivo, fue la actividad principal de *El Club*, durante los años 2009-2010. A propósito de estos proyectos, dice Maral Kekejian en una entrevista realizada por Catarina Saraiva y Ana Vujanovic para *TkH: Walking Theory*. (Kekejian, 2011)

El Club started three years ago due to an invitation from Juan Domínguez to some people. He proposed us to start working together, to be together, to do research together, to create together. He had no plan, just the desire of putting these people together. In the beginning it was very difficult because we didn't know why we should be together. None of us knew the others well enough. We work in the same city but the 10 of us are really different in our own realities. The only thing that was clear to us was that we wanted to follow this idea of being together and doing something for someone. We are always questioning the interest of working together. [...] With *El Paso* game /project, we discovered a working methodology, which would allow us to work together, although separated. So we found this game, and we played it together. We really enjoyed it and also it gave us the chance to grow as a group.¹⁵

281

15 KEKEJIAN, Maral. *Escenas discursivas*. En <http://escenasdiscursivas.tkh-generator.net/2011/04/interview-maral-kekejian/>. Consultado por última vez el 22 de septiembre de 2014.

El Club se inició hace tres años debido a una invitación que Juan Domínguez realizó a algunas personas. Él nos propuso empezar a trabajar juntos, para estar juntos, para hacer la investigación juntos, para crear juntos. No tenía ningún plan, sólo el deseo de poner en contacto a estas personas. Al principio fue muy difícil porque no sabíamos por qué debíamos estar juntos. Ninguno de nosotros sabía lo suficientemente bien del trabajo de los otros. Trabajamos en la misma ciudad, pero los diez que componemos el grupo somos muy diferentes en nuestras propias realidades. Lo único que estaba claro para nosotros fue que queríamos seguir esta idea de estar juntos y hacer algo por alguien. Siempre nos estamos cuestionando el interés de trabajar juntos. Con *El Paso* juego/proyecto, descubrimos una metodología de trabajo, lo que nos permitió trabajar juntos, aunque separados. [...] Así que encontramos este juego, y hemos jugado juntos. Nos lo pasamos muy bien y también nos dio la oportunidad de crecer como grupo.

donde el público de la Ópera utiliza la forma en herradura del lugar, el semicírculo que acaba en el infinito del escenario como un panóptico de lo social. En la obra de Proust, el espectáculo está más fuera que dentro del escenario. Esa separación: la dualidad entre los que miran y los que actúan, se encuentra en el corazón mismo de las críticas sobre la participación y su dimensión de espectáculo.

(Debord, 2010)

La separación es el alfa y el omega del espectáculo -escribe Guy Debord-. Lo que el hombre mira en este esquema es la actividad que le ha sido robada; es su propia esencia arrancada de él, que se volvió extraña para él, hostil a él, para hacer un mundo colectivo cuya realidad no es otra cosa sino la propia desposesión del hombre.³⁷

La forma del patio de butacas, es similar a un escaparate, y el *pair of spectacles*, gafas que en español se conocen también como “impertinentes” (tal vez debido a su capacidad para ser indiscretas) permite observar no sólo el horizonte de la escena sino el alrededor de espectadores, palcos, vestidos, todo el paisaje de lo social. Los impertinentes, los pequeños prismáticos son dispositivos de espionaje, gafas de espía, visión de súper héroe, super poderes de *voyeurs* de galería y mirada de terciopelo. La mirada testigo del espectador, cómplice y mirada impertinente, indiscreta, como la que se va construyendo poco a poco, mediante su propio ejercicio, en la película de Hitchcock: *The Rear window*, donde el espectador observa y a la vez, participa construyendo primero su propia ficción y después participando en ella.

Let us take Hichtcok's Rear Window: the window through which, James Stewart, disabled and confined to a wheelchair, gazes continually is clearly, a fantasy-window-his desire is fascinated by what he can see through the window.³⁸

madame Verdurin con la princesa Yurbeletieff en una platea. Y así como después de las emociones del palacio de justicia se iba por la noche a casa de madame Verdurin a ver de cerca a Picquart o a Labori, y sobre todo a enterarse de las últimas noticias, a saber lo que se podía esperar de Zurlinden, de Loubet, del coronel Jouaust, ciertos espectadores de los ballets rusos, poco dispuestos a irse a la cama después del entusiasmo desencadenado por Shehrazada o las danzas del Príncipe Igor. [...] En la ópera, madame de Chaussepierre pasaba inadvertida, siempre con gentes cuyo nombre evocaba el medio más «ultra» de la intimidad de Carlos X, pero eran gentes sin ningún relieve, poco mundanas. (p.20)

37 Cita de Guy Debord en RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. (p. 11/p.12).

38 ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989. (p.119)

2.2. Al otro lado del espejo. El sueño del espectador: realidad y ficción en piezas interactivas.

El proyecto colaborativo de *El Club* -proyecto colaborativo entre un grupo de artistas comisionados por Juan Domínguez- parte de la lógica de compartir y de encontrar un conocimiento común y de fomentar las estrategias de creación colectiva, en un ambiente que está marcado por cierto individualismo. En una entrevista realizada con Juan Domínguez, desarrolla la importancia de trabajar en comunidad como uno de los aspectos fundamentales de *El Club*.

(Domínguez, 2010)

[*El Club*] is very political because in Madrid, is very difficult that a group of people from performing arts and form dance, they get together to develop knowledge and discourse.¹⁶

Así pues, en ese intento de generar “conocimiento y discurso”, en diciembre de 2010, los miembros de *El Club*, “abren” la invitación a un invitado externo. Yo recibo de Tania el escueto link de la página de *Kim Jong Il looking at things* que -en mi lectura- me guía a trabajar sobre la idea de la mirada. La mirada de un líder convertida en pura representación. Centrada en la idea de la mirada y como respuesta, elaboro un proyecto que trabaja sobre la idea de la máscara. La mirada de Kim Jong-Il se convierte en objeto. El vídeo es una parodia de una presentación comercial, un anuncio de esta máscara de Kim Jong-Il, que transforma a sus usuarios en portadores de la mirada háptica. Lo háptico, lo relativo al tacto, genera también una relación con la **distancia**. ¿Es también háptica la mirada del espectador?

16 DOMÍNGUEZ, Juan. *Escenas discursivas*. <http://escenas-discursivas.tkh-generator.net/2011/04/interview-juan-dominguez/>. Consultado por última vez el 22 de septiembre de 2014.

[El Club] es muy político porque en Madrid, es muy difícil que un grupo de gente de las artes performativas o de la danza, se junte para desarrollar conocimiento y discurso.

2.3. El espectador como *The long distance runner*.

En la interpretación de Žižek, Grace Kelly sólo consigue el interés del mirón pasando al otro lado de la ventana, cruzando la cuarta pared. ¿Sería Grace Kelly un miembro “interactivo” de la audiencia? Cuando él puede verla a través de la ventana, la fascinación por ella es inmediata -dice Žižek-.

How does she succeed, finally, in becoming worthy of his desire? By literally entering the frame of his fantasy; by crossing the courtyard and appearing *on the other side* where he can see her through the window³⁹.

El espacio de la escena sería pues, ese lugar de fantasía y proyección donde siempre estamos ausentes, pero donde -precisamente- somos colmados por esa **distancia** como único medio de aproximación y paradójicamente, de presencia.

2.3. El espectador como *The Long Distance Runner*⁴⁰

284

Haydn me recuerda a ese viejo prestidigitador cinematográfico: Hitchcock. Ambos acertaron a introducir, en sus artes respectivas, un elemento indispensable, un personaje o instrumento que hasta ellos padecía de crónica mudez. Me refiero al espectador. Ambos artistas cuentan de forma explícita y declarada con esa voz detrás de la barrera: juegan con su atención, lo introducen en el curso del drama que se está narrando. [...] Haydn es uno de los primeros músicos que cuenta con el espectador, que inclusive lo considera un instrumento silencioso aunque presente. [...] sucede que Haydn deja, por un instante (unos pocos compases), que el espectador tenga la palabra y complete un discurso perfectamente delineado⁴¹

Eugenio Trias

Como en los caminos reales, el hito anterior marcaba un espacio de vistas panorámicas y éste en que nos encontramos, parte de la idea de alejamiento. Hitchcock nos acompaña aún un trecho en el camino, un camino que a ratos se torna cinematográfico.

La ventana por la que James Stewart, lisiado y confinado en una silla de ruedas, mira siempre es evidentemente una ventana-fantasía -su deseo está fascinado por lo que él puede ver a través de la ventana.

39 ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989. (p.119)

¿Cómo consiguió, finalmente, hacerse digna de su deseo? Literalmente, al entrar en el marco de su fantasía; cruzando el patio y apareciendo en el otro lado donde pueda él verla a través de la ventana.

40 SILLITOE, Alan. *The Loneliness of the Long Distance Runner*. 104 min.1962 (UK)

41 TRIÁS, Eugenio. *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Madrid: Galaxia Gutemberg, 2009.

2.3. El espectador como *The long distance runner*.



Del abuelo Alfred, entrañable pero un poco siniestro, que recuerdo como uno de los pocos personajes cinematográficos de la niñez que interpelaba directamente al auditorio desde la pantalla, corremos a encontrarnos con Colin Smith, el protagonista de *The Loneliness of the Long Distance Runner*. Imagina lector que viajamos desde el último fotograma de *Les quatre cents coups*, Antoine Doinel nos mira desde un plano congelado sobre el que la cámara hace un *zoom in*, con el mar de fondo y los pies mojados. Acaba de correr para escapar del reformatorio. Donde Doinel se detiene, en el montaje particular que iniciamos ahora juntos, Colin Smith comienza a correr. Es un paisaje rural en Inglaterra, otra especie de mar, también. El inicio de *The Loneliness of the Long Distance Runner* es la carrera de Colin, una carrera que descubrimos meditación, cura, liberación y que -a medida que practica- se convierte también en una metáfora que le hace consciente de las desigualdades de clase. Hay en la actividad de este corredor un orgullo y un triunfo en la derrota. SPOILER: también hay un primer plano en el final. Cuando decide no ganar: porque pasar la meta el primero, sería ganar para otros, ganar el premio al empleado del mes y al “perder” es cuando gana absolutamente la carrera de su vida. Ambas son historias sobre perdedores. Leo algo sobre “La sonrisa del corredor de fondo” Me imagino una mueca de agotamiento llena de satisfacción. ¿Por qué traer la metáfora del corredor de larga **distancia** para este capítulo? ¿Es el corredor un símbolo del espectador por su resistencia? En ocasiones sí. Lo que me interesa de esta imagen sin embargo, es otra cosa. Por un lado es la **distancia** como dimensión-categoría del espectador y esa **distancia** extendida en el tiempo, que puede ser entendida como resistencia, pero también como compromiso. El espectador asiste a la pieza, como el solitario corredor. Rodeado de otros corredores, empeñado en la actividad de recorrer los caminos que se despliegan ante él. Pero hay otra **distancia**, una **distancia** más física, la que se establece entre el performer y el espectador. ¿Cuáles son los cambios que se producen en el código de la condición del espectador al plantear una alteración, del tipo que sea, en las **distancias** generalmente asumidas como las apropiadas?⁴²

42 REFERENCIA CRUZADA A JAIME VALLAURE.P. 224. “No es nada fácil trabajar con gente que casi la puedes tocar, tienes que crear una relación muy especial entre la abstracción y la proximidad máxima para que el proyecto funcione, para que te puedan seguir.”

Sobre la distancia

Habría que comenzar por trazar la genealogía del espectador, una figura pensada para ver a **distancia**. Porque no solo fue la distancia un requisito de la representación, [...] también resultó exigencia imprescindible para la contemplación desinteresada, la forma de ver característica de la estética moderna.¹⁷

Aurora Fernández Polanco

En la pieza de 1968 VALIE EXPORT, *Tapp- und Tast-Kino* (“*Tap and Touch Cinema*”) la estrategia de lo háptico se revela directa.

En la pieza, la artista llevaba un pequeño “cine” alrededor del cuerpo desnudo que estaba así tapado por la misma caja, de manera que no se podía ver su cuerpo pero se podía tocar a través de la cortina. La artista pasea por la ciudad e invita a los viandantes a tocar su cuerpo a través de la cortina.

(Fernández, 2012)

Valiéndose de un pequeño cubo abierto, da al traste con las dicotomías entre **distancia** y proximidad, visualidad y tactilidad que soportaba la cultura patriarcal dominante. En la obra, mezcla de performance y vídeo, el espectador es llamado [...] a convertirse en actor.¹⁸

Lo que podemos tocar, está más cerca. Se acerca en el acto mismo de tocarlo. También pretende ser háptica la mirada de James Steward en *The Rear window*, una mirada incapaz de mover su encuadre, pero que no hace más que acercarse y acercarse en el movimiento de zoom que la cámara le permite. El tacto aparece en la insistencia de ese *zoom in*, hacia la realidad de la pantalla-cuarta pared que supone el edificio de enfrente.

17 FERNANDEZ POLANCO, Aurora et al. *Los lugares del espectador*. Móstoles: CA2M, 2012. (p.13).

18 ídem.



EXPORT, VALIE . Fotograma de *Tap and Touch Cinema*

¿Qué sucede cuándo la cercanía es excesiva o por el contrario demasiado escasa entre performer y espectador?

Marianne van Keerkhoven ofrece una posible respuesta cuando dice:

(Keerkhoven, 2009)

How and what do spectators see and hear? How to develop strategies of perception? [...] An alternation between “looking at something” and walking into something”, an alternation between observation and immersion, between surrendering and trying to understand⁴³.

Esto se podría considerar como una especie de vía intermedia entre esas dos formas antagónicas consideradas por Rancière como las dos respuestas del teatro contemporáneo cuando se enfrenta el problema de la verdad y la cuestión del papel del espectador: El teatro épico brechtiano y su *Verfremdungseffekt* (efecto de **distanciamiento** que consiste en mantener siempre a un espectador consciente, **distanciado** de la trama y de la ilusión del teatro, pero intensamente sumergido en la dimensión política del espectáculo. Para ello, son famosas las estrategias que Brecht pone en marcha a nivel escenográfico y de dramaturgia y puesta en escena que constutuyen lo que se da en llamar, teatro épico y por otro lado, al ritual que propone Artaud.

(Rancière, 2010)

Hace falta un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos. Esta inversión se ha concretado en dos grandes vías, antagónicas en su principio, aunque la práctica y la teoría del teatro reformado a menudo las han mezclado. Según la primera, hay que arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que le obliga a identificarse con los personajes de la escena. Se le mostrará entonces un espectáculo extraño, inusual, un enigma del que debe buscar el sentido. Se le forzará de ese modo a intercambiar la posición del espectador pasivo por la de investigador o experimentador científico que observa los fenómenos e indaga las causas. [...] Siguiendo la segunda vía, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído a la posición del observador que examina con toda tranquilidad el espectáculo que se le propone. Debe ser despojado de este

43 KEERKHOVEN van, Marianne. European Dramaturgy in the 21st century: A constant movement. In Performance Research: On Dramaturgy. Volume 14, n° 3. September 2009. London, New York: Routledge.

¿Cómo y qué hace que los espectadores vean y escuchen? Cómo desarrollar estrategias de percepción? [...] Una alternancia entre “mirar a algo” y caminar en algo, “una alternancia entre la observación y la inmersión, entre rendirse y tratar de entender.

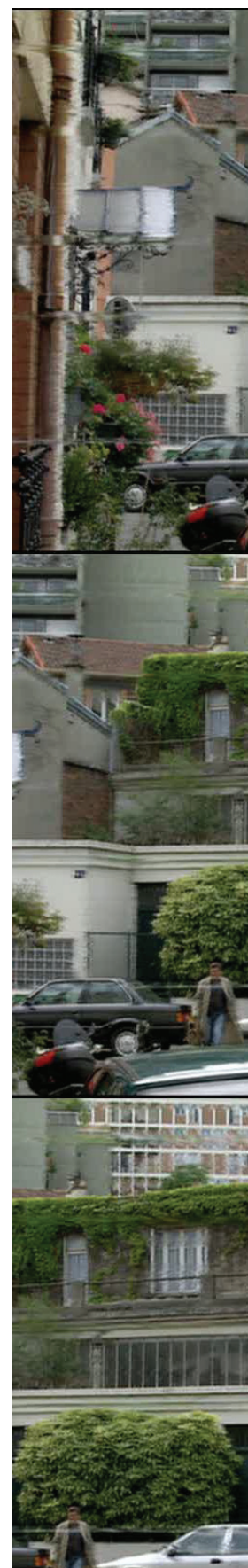
2.3. El espectador como *The long distance runner*.

Al igual que en una película más reciente: *Caché* de Michel Haneke¹⁹, la posición del espectador se extiende a la pantalla y los intérpretes comparten punto de vista con la audiencia. El marco se amplía y nos incluye.

La secuencia de apertura de la película *Caché* de Michel Haneke, propone otra ventana: la de la cámara de videovigilancia que examina la entrada a la casa de la pareja protagonista, preocupados por la llegada de unas misteriosas cintas videográficas. La secuencia nos muestra un encuadre que en principio, reconocemos como el encuadre de la cámara, hay unas voces en off que comentan sobre la imagen que permanece con un punto de vista estático, como tomado desde una cámara fija, pero que sólo después de un rato, se revelan como imagen videográfica, como materia, al ser rebobinadas. En ese momento entendemos que estamos contemplando una película con los protagonistas del film, compartimos su mismo punto de vista. Tenemos la misma información que ellos.

Es un mecanismo similar al que utiliza en otros films como *Funny Games*, donde los protagonistas -incluso de una manera más directa que en *Caché*- comparten la mirada con el público en una estrategia doble de inclusión del espectador y alejamiento de la verosimilitud que me recuerda a los “apartes” en el teatro del Siglo de Oro español. El aparte es una estrategia de la **distancia**, nace como una variante del monólogo donde el personaje aparentemente habla consigo mismo, ordenando sus pensamientos o poniendo de evidencia algún suceso de la pieza, a la vez que se dirige hacia el espectador y lo hace cómplice al regalarle cierta

19 HANEKE, Michel *Caché*. 117 min. 2005. (p. 37).



ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posesión de sus plenas energías vitales.

Éstas son las actitudes fundamentales que resumen el teatro épico de Brecht y el teatro de la crueldad de Artaud. Para el uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para el uno, debe afinar su mirada; para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira.⁴⁴

La propuesta de van Keerkhoven se mueve pues, hacia un espectador que se mueve entre ambas coordenadas como una forma de entender, sentir y experimentar en performance.

En el marco del *Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual* de Madrid, Victoria Pérez Royo propuso en 2010, un seminario de teoría aplicada en torno a la figura del espectador que fue organizado desde el interesante punto de vista de analizar *el lugar* del espectador.

Dentro de este seminario, se propusieron elaborar una “tipología del espectador”, con la intención de “una tipología que no debe funcionar de manera restrictiva, sino únicamente operativa y funcional”.⁴⁵ Es decir, una tipología que funciona como herramienta metodológica. Así, elaboraron conjuntamente una lista de posibles espectadores entre los que hay tres: el “espectador relacional” que se construye a partir de la estética relacional de Nicolas Bourriaud “y que se podría caracterizar como un espectador cuya tarea no es la de observar una obra que lo transporta a un mundo alternativo, sino la de participar en el experimento de otras formas de sociabilidad que las obras proponen”⁴⁶. Los otros dos tipos son: el “espectador **distanciado**” y el “espectador dionisiaco” correspondientes -respectivamente- al espectador brechtiano y al modelo de espectador de Artaud.

Imaginemos que se pudiera cazar espectadores con cazamariposas y luego, atravesarlos con finos alfileres y clasificarlos en cajones forrados de terciopelo rojo, por ejemplo, el mismo terciopelo de las butacas.

44 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. (p. 11/p.12).

45 En NOGUERO, Joaquim. (ed.) *El espectador activo: mov-s 2010 (Madrid): Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona, Madrid: Fundación autor, Mercat de la Flors, 2011. (p.126)

46 BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. París: Les presses du réel, 2002.

2.3. El espectador como *The long distance runner*.

información, ya sea del personaje u otros personajes o la revelar parte de la trama. En el aparte encuentro uno de los primeros mecanismos de interpelación al público, similar a la función del coro griego, pero más directo. El aparte funciona como una herramienta metateatral, ya sea en su función de comentario que sitúa la obra dentro del contexto de una comedia o como pregunta directa dirigida al público. El aparte se caracteriza además, por un comercio íntimo con el espectador que se sustrae a los otros miembros de la comedia. Como si estos últimos no fueran conscientes de encontrarse en una representación.

(Larthomas, 1976)

Ici de façon imprevue, les spectateurs sont interpellés, comme si avait disparue tout à coup cette limite plus ou moins abstraite qui separe la salle de la scène.²⁰



20 LARTHOMAS, Pierre. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris: Quadrige/PUF, 1976. Citado en RUBIERA, Javier. *El aparte al público y la locución a los espectadores en la comedia del Siglo de Oro. EN BUENA compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos [et. al]. Madrid: CSIC, 2009.

Aquí manera inesperada, los espectadores tienen son interpelados como si hubiera desaparecido de repente esta frontera más o menos abstracta, que separa la sala del escenario.

Los “magníficos ejemplares” habrán sido capturados por teatros y espacios escénicos de todo el mundo. Tienen los ojos bien abiertos y nombres escritos en latín debajo de sus siluetas con los brazos abiertos. Las etiquetas de esta particular colección dicen: “attentus spectatoris”, “activus spectatoris”, “pasivus spectatoris”, “intellectualis spectatoris”... Aparentemente no hay nada que conecte las apariencias de esos ejemplares con sus características, esto nos desorienta un poco como entomólogos espectatoriales, pero no nos desanima. El ejemplar de “intellectualis spectatoris” por ejemplo, no siempre lleva gafas y un “espectador pasivo” nos podría sorprender con un despliegue de cuidado personal muy a la moda. Esta imagen no nos lleva muy lejos. Establecer una taxonomía de los espectadores creo que es un intento no tanto por clasificar como por comprender la naturaleza de esa actividad que todos experimentamos de manera pública (en el caso de los espectadores de una pieza escénica) pero que es, a la vez, profundamente íntima y de difícil transmisión o comunicación y cuyo carácter fenomenológico dificulta la emisión de conclusiones generales. Lo que sí parece evidente es que el estudio de los diferentes tipos de espectadores, se basa en el estudio de la relación que se establece entre espectador y performer en términos de **distancia**: alrededores, lejanía o inclusión -entre otros modelos- son coordenadas de un eje de abscisas y ordenadas que son el performer y el público. Entre esas dos líneas, las curvas que se dibujan son casi infinitas y parten de nuestras reacciones, de nuestra disposición, o incluso de nuestro bagaje cultural y social. En la teoría de la recepción que estudia las relaciones entre el lector y la obra, existe el término de “fusión de horizontes” (término que fue acuñado por Gadamer) para referirse al encuentro de perspectivas culturales, experienciales y emocionales que se dan cuando un individuo se aproxima a cualquier clase de conocimiento. De nuevo, un asunto de **distancias**.

Recuperando esa idea del lugar del espectador, te propongo, lector, dos lugares: dos escenarios vacíos. Uno es el escenario de mi imaginación (Escenario 1) y el otro es el escenario de la ópera de *La Monnaie* un gris y diáfano domingo de marzo del año 2014. (Escenario 2).

2.3. El espectador como *The long distance runner*.

CASTELLUCCI, Romeo. Fotos: Luca del Pia (Viena) / Bernd Uhlig (Bruselles)



CASTELLUCCI, Romeo. *Orfeo ed Euridice*. Wiener Festwochen.
Foto: Luca Del Pia

293

CASTELLUCCI, Romeo. *Orfeo ed Euridice*. Foto: Bernd Uhlig

En el escenario 1 suena la música del film *Orfeu Negro*⁴⁷: *Manha de carnaval*: “*Manhã, tão bonita manhã/ Na vida, uma nova canção*” (...) En el escenario 2 los espectadores hacen un rato que estamos sentados. Hemos escuchado la obertura de *Orfeo ed Euridice* de Gluck. Tanto el escenario 1 como el escenario 2 están vacíos. En ambos casos hay unos textos que se proyectan. No podemos acordarnos exactamente de lo que dicen los textos del escenario 2. Sabemos que están escritos en dos lenguas: francés y flamenco y que hablan de la vida de alguien que se llama Els. En este viaje por los dos escenarios, nuestra atención tendrá que viajar de un escenario a otro, del escenario de la imaginación al escenario real. En algún punto que aún no está claro para quien escribe ambos se juntan. Tal vez, tú lector, has de decidir cuándo ocurre esto. Pero ambos se convierten en un único escenario, aquel que reproduce el ámbito de la experiencia estética, de la presencia y de la memoria de un espectador. El propósito es viajar por la experiencia que es ser espectador. Ambos escenarios comprenden no sólo el espacio elevado, central donde los cantantes y los actores desempeñan su trabajo: el “verdadero” escenario sino también el otro escenario de los teatros a la italiana: el patio de butacas o el escenario de una galería, de una estación... el lugar del público. Un escenario con una puesta en escena muy particular. Lugar de pasiones y de pensamientos. Ese espacio sumido en la oscuridad donde nunca tenemos acceso a saber qué pasa realmente.

294

Escenario 1

(La voz, la información, la imaginación del espectador, su conocimiento):

TEXTO 1: Orfeo fue un poeta y músico legendario y profeta en la antigua Grecia. Tenía la habilidad para encantar a todas las cosas vivientes y hasta las piedras con su canto y su música. Era venerado como el más grande de los poetas y músicos de todos los tiempos.

TEXTO 2: Orfeo llora desesperado la muerte de su amada.

TEXTO 3: Los dioses apiadados por su canto, envían a Amor que le dice a Orfeo que vaya al mundo de las tinieblas a buscarla y la traiga de vuelta consigo.

TEXTO 4: pero sólo hay una condición: no puede mirar atrás hasta que estén de vuelta.

47 CAMUS, Marcel. *Orfeu Negro*. 100 min. 1959 USA.

2.3. El espectador como *The long distance runner*.

pero es también una historia de esperanza, de fe en el amor y en el poder del arte. Recorremos los pasillos que nos llevan a Els, la Eurídice de este montaje. La primera espectadora y la primera actriz. Me siento incómoda de participar en su intimidad, de asistir a la desgracia de una persona como si fuera un reality show, y a la vez, pienso que este Orfeo sobrio y vacío es uno de los más bellos que nunca he visto.

La polisemia que se establece entre el argumento del mito, el viaje de Orfeo, el artista, el que es capaz de encantar a los animales, a los dioses y a los hombres con su canto, es también el de la propia puesta en escena que conduce a los espectadores (animales-hombres y dioses) en testigos y partícipes de esa extraña aventura que acaba en una cama de hospital. La metáfora no solamente funciona al nivel de la narración, Els-Euridice, sumida en el infierno-clínica. Si no también al nivel de la realidad Els es a la vez, espectadora única e intérprete. La dramaturgia se ha organizado alrededor de ella como si fuera un velo que permite ver pero nos resta la nitidez completa, como la cámara borrosa que se mueve a lo largo del paisaje blanco de su cama de hospital. Mediante un efecto, la nitidez de la imagen ha sido sacrificada a la evocación, a una sugerencia pudorosa en medio del despliegue obsceno de la enfermedad y el dolor. Vemos lo justo, entendemos lo justo y en esa búsqueda de entender más, nuestra condición de espectadores se completa. Els asiste a sus representaciones, a cada una de ellas, desde el dispositivo creado para ella.

2.3. El espectador como *The long distance runner*.

Escenario 2:

(El relato, la puesta en escena)

El canto de Orfeo abre las puertas del más allá y su talento está cerca de devolver a la vida a su esposa. Pero Eurídice está bloqueada (locked) en ese mundo. Privada de su vida pero aún consciente. Una mujer enferma, incapaz de hablar o moverse es la protagonista de la puesta en escena de Castellucci. Entramos en el espacio privado de su habitación en una clínica a algunos kilómetros del escenario donde su imagen deliberadamente borrosa: la imagen del camino que su marido efectúa para ir a verla cada día y la de la propia imagen de la mujer. Una conexión por *streaming*, nos comunica a nosotros con su imagen que inunda un escenario vacío que preside una gran pantalla y a ella le hace llegar el sonido en directo de la ópera. Vemos, primero, los pasillos del hospital, sus fotos y recuerdos de familia, su piel. Els es a la vez, espectadora y protagonista.

296

En unas entrevistas hechas a Romeo Castellucci leo que cuando escuchó por primera vez el *Orphée ed Eurydice* de Gluck, lo que saltó a su mente fue una cama en una habitación de hospital blanca. Euridice es interpretada en Bruselas por una chica de veintiocho años víctima de locked-in syndrome. Su nombre es Els. Locked-in syndrome (LIS)⁴⁸ es una condición por la cual un paciente está consciente y despierto pero no puede moverse ni comunicarse verbalmente debido a una parálisis completa de casi todos los músculos voluntarios a excepción de los ojos, que es el único modo que tienen para comunicarse.

48 El síndrome de enclaustramiento (ELA)

2.3. El espectador como *The long distance runner*.

La cámara, la transmisión de la ópera en directo cada día de la performance insistiendo en el ejercicio único e irrepetible que es cada función, y que constituye también cada grupo de espectadores en su conjunto. La metáfora de una enferma que está literalmente “enjaulada” dentro de su cuerpo y las idas y venidas de su pareja cual Orfeo a ese particular infierno es extremadamente directa pero no por ello carece de fuerza. Más allá del personaje que Els interpreta me conmueve Els como espectadora, como espectadora de la función, pero sobre todo como espectadora de su propia vida.

2.3.1. El *Théâtrophone* y Marcel Proust.

El espectador en diferido.

I'm on a party line,
Wonderin' all the time,
Who's on the other end?
Is she big, is she small?
Is she a she at all?
Who's on my party line?

The Kinks. *Party Line*

298

De la misma manera que Els asiste a la representación desde la cama del hospital, Marcel Proust escucha por teléfono la transmisión de una ópera a finales del SXIX. Me imagino a Proust escuchando desde su cama, rodeado de sus libros y asmático. El dispositivo que permite que Proust escuche ópera desde su cama es un servicio que comenzó a popularizarse con la aparición del teléfono denominado *Théâtrophone*. El mismo aparato que devuelve a Marcel la voz de su abuela como algo distinto a ella, algo aislado y siniestro (tal y como algunos años más tarde describirá Slavoj Žižek a propósito de la voz, de todas nuestras voces)⁴⁹ es también el aparato que posibilitará que la voz del teatro llegue directamente a su cama.

Pasada media hora sonó el timbre del teléfono, y en mi corazón latían tumultuosamente la esperanza y el miedo. Era, a la orden de un empleado del teléfono, un escuadrón volante de sonidos que, con una velocidad instantánea, me traían las palabras del telefonista, no las de Francisca, a quien una timidez y una melancolía ancestrales, aplicadas a un objeto desconocido por sus padres, impedían aproximarse a un receptor, aunque estuviera dispuesta a visitar a enfermos contagiosos.⁵⁰

49 ŽIŽEK, Slavoj. *The Art Of The Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* Seattle, Washington: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.(p.44)

The status of this voice that no one can perceive, but which nonetheless dominates us and produces material effects [...] it is the voice which the subject cannot hear because it is uttered in the Other Site of the fundamental fantasy

Es el estado de esta voz que nadie puede percibir, pero que sin embargo nos domina y produce efectos materiales [...] es la voz que el sujeto no puede oír, ya que es pronunciada en el otro sitio del fantasma fundamental

50 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido* (La prisionera) (p.88)

Conversación con Camila Aschner:

Anoche fuimos a la ópera. Fue una noche mágica (perdonarás la cursilería, como dice la Bersuit²¹: “qué *querés*, si la ternura me brotó” [...]) Al comienzo me irritó un poco que la cosa fuera tan textual, como tan “academizante” (hasta pensé que parecía un proyecto de a.pass) y poco a poco caí en cuenta de que lo que Castellucci estaba haciendo era despojar la ópera de todo artificio y dejarnos a solas con la música, que es preciosa. A medida que las dos historias avanzaban también tuve la sensación de que me estaban llevando al infierno de la mano de Orfeo, al infierno de Eurídice y el de Els, y hasta la música la sentí diferente. Aún cuando todavía tengo sentimientos encontrados acerca de la Eurídice de Castellucci, hubo un momento, al final, durante esa aria preciosa, en que todo hizo “click” y cobró sentido para mí: Eurídice está dispuesta a renunciar a todo, su vida, una nueva oportunidad, por una sola mirada de Orfeo, por un acto de reconocimiento... Al final te das cuenta de que de alguna manera el espectáculo no es para ti sino para ella, para Els, paralizada en su cama pero movida por la música, quizás queriendo, ella también, una mirada y un gesto de reconocimiento que le devuelvan su integridad, su amor, su historia, antes de caer de nuevo en su propio infierno.

21 *Bersuit Vergaraba*. Banda de rock argentina. Canción: Negra Murguera. “En la calle ya se dice que no era como soy, /Qué *querés*, si la ternura me brotó...”

Cuando era pequeña me costaba enormemente entender el concepto de “directo” y el de “diferido”. Entendía que el diferido implicaba un retraso con respecto al hecho que yo presenciaba. Cuando un programa era “grabado” aquello parecía quitarle bastante mérito. Aún así, no podía dejar de pensar en el retraso que siempre supone una retransmisión por mucho que está sea “en directo”. Ondas, caminos misteriosos de la información. De ahí al *streaming* que supone el absoluto triunfo de la inmediatez diferida. Compartimos espacio “virtual” o “cibernético”. *Speak Bitterness* de *Forced Entertainment*, por ejemplo, es una performance duracional, cuya última versión de seis horas fue retransmitida en directo en streaming el 18 de octubre desde el teatro *Hebbel Am Ufer* de Berlín. El texto de *Speak Bitterness* consiste en una serie de confesiones, enunciadas a partir de un “we” (nosotros), un nosotros que en palabras de sus creadores envuelve e incluye a la audiencia en un inventario de culpas, que van desde las cosas más ridículas o las más comprometidas. En su artículo sobre la pieza, Lyn Gardner dice:

300

How do you clap over Twitter?” inquired some at the end of the six-hour live-streaming of Forced Entertainment’s *Speak Bitterness*. [...] Somebody else demanded to know the location of the post-show bar. A virtual one, of course. [...] What this extraordinary, addictive live-streamed performance of *Speak Bitterness* did was to demonstrate conclusively that while watching a piece of live theatre on the internet is not the same as actually being in the theatre, it can be a hugely rewarding and different way of experiencing a show. One that can be as equally a communal experience via Twitter as actually being in the auditorium. In some senses an even more communal experience because you can be in constant dialogue with other people while watching the stream too.⁵¹

51 GARDNER, Lynn. *Tweet Bitterness: how Forced Entertainment took over Twitter*. The Guardian. [Consultado el 20 de octubre de 2014] en: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014/oct/20/tweet-speak-bitterness-forced-entertainment-twitter-fespeaklive>.

¿Cómo aplaudes en Twitter?” Preguntó alguien al final de las seis horas de transmisión en vivo *Speak Bitterness* de *Forced Entertainment*. Alguien quiso saber la ubicación del bar posterior a la función. Uno virtual, por supuesto. [...] Lo que esta extraordinaria actuación y adictiva performance de *Speak Bitterness*, -transmitida en vivo- hizo, fue demostrar de manera concluyente que si bien ver una pieza de teatro en vivo en Internet no es lo mismo que estar realmente en el teatro, puede ser una forma muy gratificante y diferente de experimentar un espectáculo. Uno que puede estar igualmente una experiencia comunitaria a través de Twitter como si estuviera realmente en el auditorio. En algunos sentidos una experiencia aún más comunal, ya que puede estar en constante diálogo con otras personas mientras también se ve el *streaming*.

2.3.1.El *Théâtrophone* y Marcel Proust. El espectador en diferido.



La experiencia por un lado, de compartir un espacio-tiempo virtual (de hecho, muchos de estos espectáculos que implican un “diferido” a menudo también entrañan una duración larga). Esa duración supone un compromiso por parte del espectador, que a su vez -tal y como señala Lynn Gardner- se transforma asimismo, en un comentarista a tiempo real, en un ejercicio de hipertexto con otros espectadores que me recuerda a la performance: *Can you see me now? the Blast Theory*. En la performance de *Blast Theory*, en la que tuve ocasión de participar en Rotterdam en el marco del DEAF 03 (Dutch Electronic Art Festival) -un Festival de arte electrónico que tuvo lugar en el año 2003- los espectadores son jugadores virtuales de un videojuego que reproduce una parte de la ciudad. En el momento en que comienzas a jugar un avatar tuyo se mueve en el plano virtual de la ciudad. Los miembros de la audiencia persiguen a un personaje, *Mister X*, mientras tres corredores -reales, equipados con portátiles y GPS- que se encuentran en las calles, les persiguen. Es decir, persiguen las posiciones en la realidad de sus dobles virtuales. El propósito del juego (además de encontrar al personaje de *Mister X*) es no dejarse ver por los corredores. Durante toda la duración de su “vida” como espectador y como “jugador-perseguidor”, el espectador se puede comunicar con otros miembros de la audiencia, cada uno desde puntos geográficos diferentes, por medio de un chat y colaborar en la búsqueda de *Mister X*. En palabras de uno de sus miembros, Matt Adams, trabajan “often with an interactive component [...] our interest in interactions is not trough/about technological understanding of interaction but as an understanding of artists in dialogue with the public. [...] we are interested in how technology changes society and how we as artists can respond to that”.⁵² La idea de distancia juega un rol predominante en esta performance, donde sus creadores distinguen cinco niveles de distancia y proximidad que tienen que ver con:

Mantener la distancia con tus perseguidores, la relación elástica que se establece con la ciudad real, Internet como mecanismo que reúne a jugadores-espectadores que no se

52 *Can You See Me Now?* (DEAF03),. Consultado el 3 de marzo de 2014. En <https://www.youtube.com/watch?v=7ZV4s4H1AAY>

[Trabajamos] a menudo con un componente interactivo [...] nuestro interés en la interacción no es acerca de un entendimiento tecnológico de la interacción, sino como un entendimiento de los artistas en diálogo con el público. [...] Estamos interesados en cómo la tecnología cambia la sociedad y cómo nosotros, como artistas podemos responder a eso.

2.3.1.El *Théâtrophone* y Marcel Proust. El espectador en diferido.



encuentran en el mismo espacio geográfico, la fotografía del lugar (vacío/lleño) donde cada jugador es atrapado y un elemento que para mí, es el más llamativo y que -desde mi punto de vista- es una reflexión en la distancia que enlaza con aquella Eurídice atrapada en el inframundo, con Els atrapada en su cuerpo, conmigo misma atrapada en la butaca. Al comenzar el juego, el jugador que se registra ha de dar el nombre de una persona que hace tiempo que no ve.

As soon as a player registers they must answer the question: “Is there someone you haven’t seen for a long time that you still think of?”. From that moment issues of presence and absence run through the game. This person – absent in place and time – seems irrelevant to the subsequent game play; only at the point that the player is caught or ‘seen’ by a runner do they hear the name mentioned again as part of the live audio feed from the streets. The last words they hear is the runner announcing their catch, referring to them by the name of the person they haven’t seen for a long time.⁵³

La ausencia parece estar intimamente relacionada con la idea de distancia. El origen mismo de este bloque parte de una distancia definitiva. Para Proust, la voz de su abuela lejana, o los fragmentos de *Pélleas et Melissande* de Debussy; así como fragmentos diversos de Wagner, que escuchó mediante el *Théâtrophone*, tal vez acercaran algo que -en ese momento- estaba a la vez lejos y extrañamente cerca del escritor. Antonio Muñoz Molina en un artículo sobre el aparato dice:⁵⁴

Marcel Proust, entusiasta de todos y cada uno de los inventos más modernos de su tiempo, el teléfono, el aeroplano, el automóvil, se había suscrito a una novedad reciente que permitía asistir a la ópera, al teatro o a un concierto sin necesidad de moverse de casa, y que a pesar de su éxito se ha borrado de nuestra memoria tecnológica, aunque tenía un nombre muy prometedor: el teatrófono. En una carta a un amigo Proust confesaba que se había vuelto adicto a ese aparato.

53 En <http://www.blasttheory.co.uk/projects/can-you-see-me-now/>. Consultado el 7 de marzo de 2013.

Tan pronto como un jugador se registra debe responder a la pregunta: “¿Hay alguien que no has visto desde hace mucho tiempo y en quien todavía piensas?”. A partir de ese momento el tema de la presencia y de la ausencia funcionan a través del juego. Esta persona - ausente en el lugar y el tiempo - parece irrelevante para el juego posterior; sólo en el punto de que el jugador está atrapado o es “visto” por un corredor, el espectador escucha el nombre mencionado de nuevo, como parte de la señal de audio en directo desde la calle. Las últimas palabras que escuchan los jugadores cuando el corredor anuncia su captura, es refiriéndose a ellos con el nombre de la persona a la que no han visto desde hace mucho tiempo.

54 MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Entre Wagner y Proust* http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/03/actualidad/1364994514_991596.html



FIG. 4.—GENERAL VIEW OF A THEATROPHONE.

El invento se debe al ingeniero francés Clément Ader, en un intento de democratizar la cultura. En 1881 presentó en París este dispositivo al que llamó *Théâtrophone* (teatrófono) que consistía en una serie de procedimientos tecnológicos del momento que permitían escuchar una ópera o una obra teatral cómodamente sentado en casa, a través de las líneas telefónicas y en tiempo real. La presentación fue todo un éxito.

The *Théâtrophone*, the installation of which in Paris, scarcely two years old, has, in this short interval of time, taken a development which is very remarkable. Every one knows these little apparatus which are now to be found in the large hotels, cafés, restaurants, theatre vestibules, etc., which proceed both from the telephone and the automatic distributor, and which, through the introduction of a 50 centime piece into a slot, permit of listening for five minutes to a *morceau* that is being played upon the stage of a theatre and the title of which is given in a wicket in front of the apparatus. During the listening, if an intermission occurs, the name of the first theatre is replaced by another, and the auditor is immediately put in communication with another stage. If an intermission occurs at a given moment in all the theatres, the apparatus will allow a piano or a song to be heard, so that in no case will the auditor run the risk of giving his money for nothing.⁵⁵

306

El usuario del servicio recibía en su domicilio, previo pago de una cuota mensual, la señal con el contenido musical o teatral a través de un aparato similar a un teléfono, pero que no tenía micrófono y que venía equipado con dos auriculares estéreo. También hubo teatrófonos públicos, en cabinas parecidas a las telefónicas que estaban programados para apagarse cada cinco minutos, y el usuario debía introducir monedas para seguir escuchando. En París llegó a haber hasta 100 teatrófonos públicos, y un número desconocido de aparatos instalados en viviendas particulares.

55 Scientific American Supplement, July 2, 1892, pages 13758-13759: THE THEATROPHONE. <http://earlyradiohistory.us/1892the.htm>.

El *Théâtrophone*, cuya instalación en París, apenas hace dos años, tiene, en este corto intervalo de tiempo, un desarrollo que es muy notable. Todo el mundo conoce estos pequeños aparatos que se pueden encontrar ahora en los grandes hoteles, cafés, restaurantes, vestíbulos de teatro, etc., que proceden a través tanto del teléfono como del distribuidor automático, y que, a través de la introducción de una moneda de 50 céntimos en una ranura, permite escuchar durante cinco minutos a un *morceau* (una pieza) que se está interpretando en el escenario de un teatro, el título de la cual se ofrece en una etiqueta delante del aparato. Durante la escucha, si se produce una interrupción, el nombre del primer teatro es reemplazado por otro, y el *auditor* se pone inmediatamente en comunicación con otra etapa. Si se produce una interrupción en un momento dado en todos los teatros, el aparato reproducirá un piano o una canción para ser escuchados, por lo que en ningún caso el auditor corre el riesgo de gastar su dinero para nada.

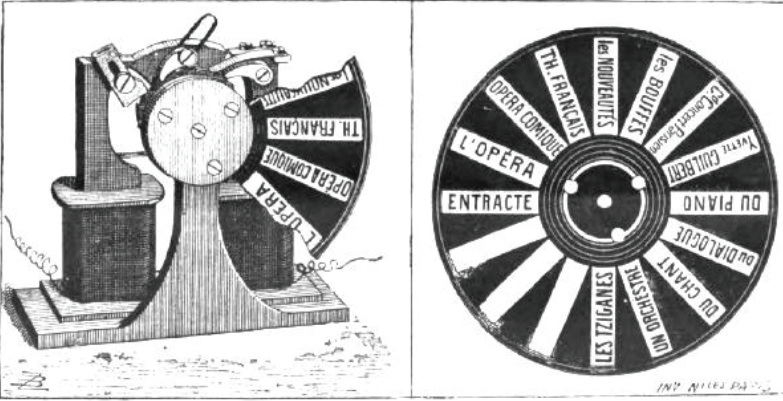


FIG. 3.—MECHANISM OF THE ALARM.

El servicio comenzó a ofrecerse exclusivamente en París en 1880, a través de una compañía llamada “Compagnie du Théâtrophone”. Ofrecía música o teatro continuamente y, cuando no había una obra en toda la ciudad, se podía escuchar música previamente grabada. También disponía de emisiones de noticias a intervalos programados. En 1884 llegó a Bélgica, en 1885 a Portugal y en 1887 a Suecia. En otros países europeos y americanos, como el Reino Unido o Estados Unidos, se importó la idea pero se desarrollaron sistemas análogos. El teatrófono sucumbió a la creciente popularidad de la radio y el fonógrafo, y la “Compagnie du Théâtrophone” cesó sus operaciones en 1932.⁵⁶

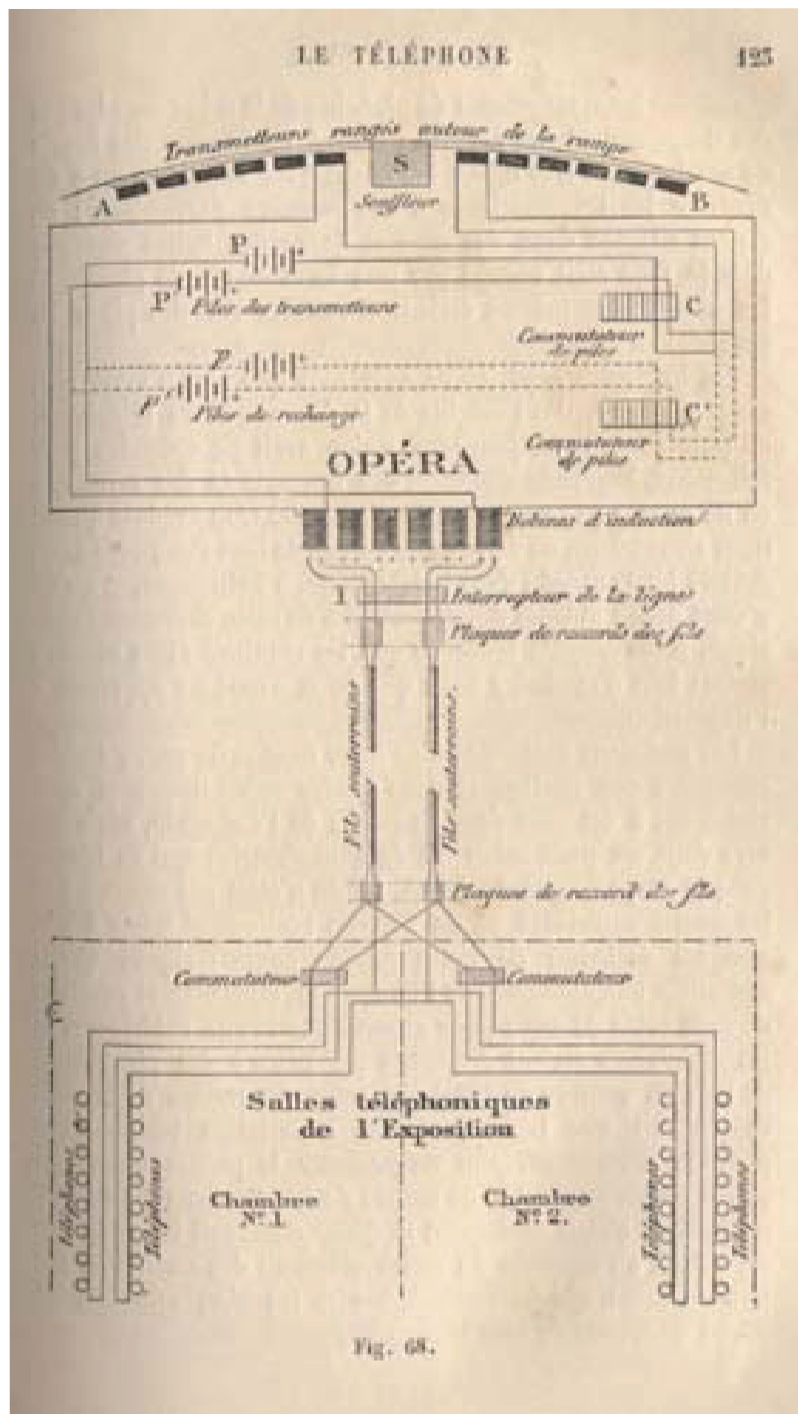
Marcel Proust es un *Hikikomori*⁵⁷ *avant la lettre*. Su estado de enfermo postrado en la cama no le permite moverse a ese tipo de actividades que ama al igual que un Hikikomori permanece recluido por pura fobia social. Hikikomori significa literalmente “apartarse, estar recluido”, supone “aislamiento social agudo que paradójicamente se potencia a través de un exceso de conectividad”. UN “ESTAR PRESENTE” SIN ENCONTRARSE PRESENTE.⁵⁸ Las nuevas formas de escuchar y seguir funciones como el -ya mencionado- streaming o las grabaciones de piezas, funcionan un poco de la misma manera y son herramientas básicas de cualquier espectador-investigador. Entran en el terreno de la documentación de la performance más allá de los recuerdos de los espectadores. DVDs, canales de vídeo en internet o plataformas como Teatron, Ubuweb... permiten un acceso fácil y casi inmediato a las piezas, su visibilidad y su estudio. Hay también -creo- un intento de “mediar” los trabajos escénicos. Tal vez, de aumentar por un lado esa **distancia** con respecto al espectador mediante la maquinaria de lo “tele”, de lo que aleja y paradójicamente acerca y viceversa. Así, trabajos de Gob Squad como *Room Service*, (*Help me make it through the night*), tal y como la define el grupo: “una película interactiva en vivo” funcionan de esta forma.

56 PRÉSTAMO Rodríguez, Jonathan. Un invento adelantado a su época: el teatrófono.- Consultado en Diciembre, día13, 2011 <http://tecnovortex.com/un-invento-adelantado-a-su-epoca-el-teatrofono>.

57 El término japonés se refiere al fenómeno social que las personas apartadas han escogido abandonar la vida social; a menudo buscando grados extremos de aislamiento y confinamiento, debido a varios factores personales y sociales en sus vidas. En Japón, suele afectar más a hombres que a mujeres. El término *hikikomori* se refiere al fenómeno sociológico, como también a las personas que pertenecen a este grupo social. En la terminología occidental, este grupo puede incluir individuos que sufren de fobia social o problemas de ansiedad social. Esto también puede ser originado por agorafobia, trastorno de personalidad por evitación o timidez extrema.

58 REFERENCIA CRUZADA. VER PÁGINA 222. “LA PERFORMANCE SIN PÚBLICO”.

2.3.1.El *Théâtrophone* y Marcel Proust. El espectador en diferido.



309

TEATROPHONE: Diagrama de prototipo Theatrophone de Clément Ader en la ópera durante la Exposición Universal de París (1881).

En la disposición de esta pieza, en la sala de conferencias del hotel, el público se sitúa delante de cuatro monitores de televisión con un performer en cada monitor que se encuentra en una habitación de hotel independiente y que es incapaz de ver o escuchar a la audiencia o entre ellos. El único contacto con el mundo exterior es una línea telefónica que los pone en contacto directo con el público, el propósito es no dormir en toda la noche y en ese tiempo, los performers llaman a sus espectadores-voyeurs compartiendo momentos con ellos. A propósito de esta performance *Gob Squad* hablan de algunos aspectos de la pieza que tienen que ver con la particularidad del aislamiento y la distancia.

You are alone in a room, without contact to an audience or the other performers. [...] without ever receiving a reaction. [...] We asked ourselves relatively late on, whether *Room Service* could be an interactive piece. [...] We found out that the short moments of contact didn't mitigate a performer's isolation but rather made it even stronger.⁵⁹

310

Algunos miembros de la audiencia cruzaban la cuarta pared (estrategia habitual del grupo que en casi todas sus performances incorpora al espectador en la trama). Resulta curioso que sean -precisamente- estos “saltos” los que generan una sensación más profunda de aislamiento y soledad. De hecho, una de las preguntas que se plantea es:

How could you announce open invitations and nevertheless keep control? [...] The tasks were concentrated above all on the different ways to handle interaction (who makes contact with the audience first? Who is allowed to invite spectators into his/her room? Who remains alone, continuously fantasising about the unknown person at the other end of the telephone?⁶⁰

Who's on the other end? Como en la canción de *The Kinks* que encabeza este capítulo.

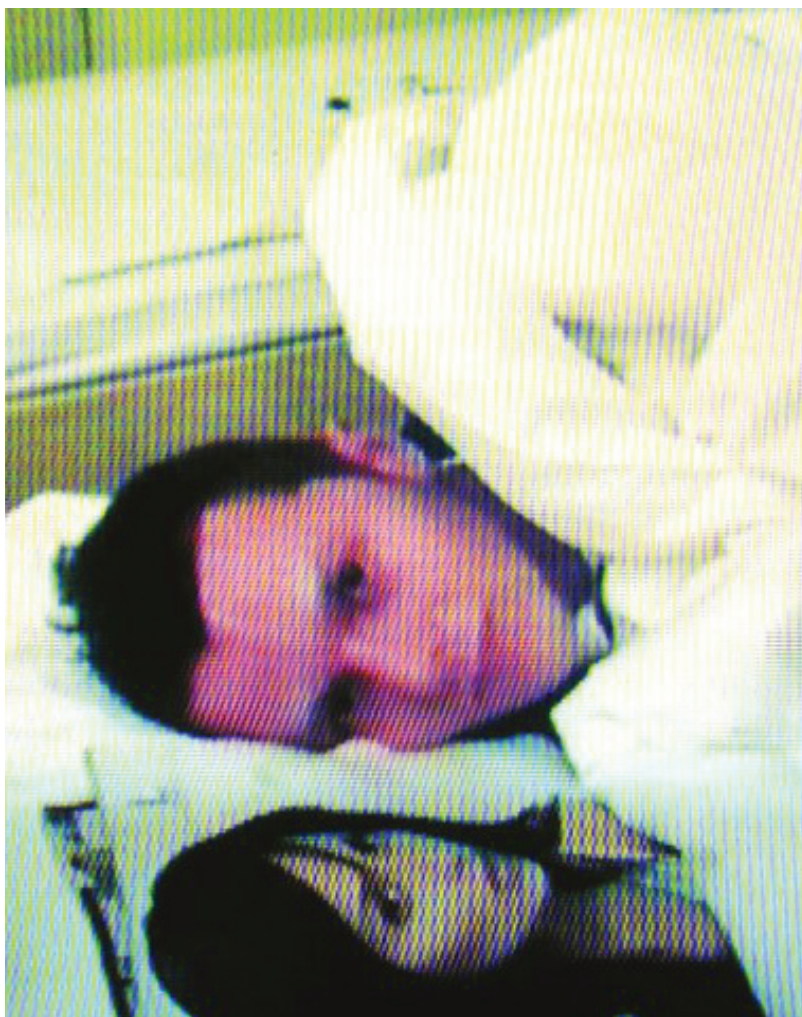
59 *GOB Squad Reader. GOB Squad Reader: Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All.* Edited By Gob Squad. (p-26-27)

Estás solo en una habitación, sin contacto con el público o los otros intérpretes. [...] Sin ni tan siquiera recibir nunca una reacción. [...] Nos preguntamos relativamente tarde si *Room Service* podría ser una pieza interactiva. [...] Averiguamos que los breves momentos de contacto no mitigan el aislamiento del performer, sino que más bien, lo hacen aún más fuerte.

60 ídem.

¿Cómo anunciar invitaciones “abiertas” y sin embargo mantener el control ? [...] Las tareas se concentraban sobre todo en las diferentes formas de manejar la interacción (¿Qué es lo que hace contacto con el público primero? ¿Quién se permite invitar a los espectadores a su habitación? ¿Quién se queda solo, fantaseando continuamente sobre la persona desconocida en el otro extremo del teléfono?

2.3.1.El *Théâtrophone* y Marcel Proust. El espectador en diferido.



Independientemente de si la performance es en directo o en diferido, ésta parece una cuestión importante para cualquier performer. Resulta paradójico que muchos de estos trabajos que proponen una **distancia** con el público a través de un dispositivo electrónico (vídeo, internet...) por otro lado, llaman a su participación. Por no mencionar, la cada vez mayor, inclusión de elementos tecnológicos en las propias piezas que generan asimismo, una conciencia de esa **distancia** que los dispositivos mismos producen.

He hablado a lo largo de estas páginas de lo que significa “crear una comunidad” en teatro y si éste movimiento es posible. De estas estrategias mencionadas de “alejamiento” o digamos “mediatización” de la audiencia lo que más me llama la atención es -precisamente- la pérdida de ese espacio un poco sagrado y un poco de juego que supone el lugar donde una pieza escénica tiene lugar. Tal y como señala Lucrecia Martel a propósito de las salas de cine, hay para mí, una cuestión física en la cercanía de los cuerpos, en la **intimidad** y en sus encuentros y resonancias.

312

(Martel,)

Una sala de cine [...] este ámbito un poco religioso de la sala y la pantalla y todos juntos en la oscuridad viendo una película va hacia una zona de desaparición como sistema para ver películas. [...] “de compartir una película” Una sala de cine es como una piscina en cuanto a la percepción, es como una piscina mal acomodada donde la boca de la piscina, el agua, la superficie [...] es el cuadrado de la pantalla, el cuadrado luminoso y adentro estamos sumidos en una sustancia de naturaleza diferente del agua que es el aire. El cine es donde más uno recupera su naturaleza acuática, como una piscina invertida donde desde la profundidad de la inmersión en el aire [...] esas vibraciones son el sonido. También en el cine la piel es un órgano sensor [...] El camino por el que nos acercan al cine es lo visual. Occidente tiene una obsesión enorme por lo visual, [...] tenemos muy domesticada la percepción visual.[...] El sonido es la única parte del cine que toca físicamente al espectador, el sonido es el aspecto táctil de una película. [...] También en el cine la piel es un órgano sensor.⁶¹

Sería interesante escribir sobre la **piel** del espectador como el órgano de recepción más allá de los ojos o el oído. ¿Cómo es esa **piel**? Es una “thin skin” como se refieren los ingleses para hablar del exceso de sensibilidad, es porosa o es por el contrario una **piel** gruesa, impermeable?

61 MARTEL, Lucrecia. *La “Puesta En Escena” Como Estilo*. En <http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=4924>. [Consultado por última vez el 3 marzo de 2015.]

Una conversación con Katrin Memmer sobre la idea de intimidad en performance.

CECILIA: Querida K, *Intimidad* era el título de una película que recuerdo silenciosa y hermosa. Dos extraños se reúnen para tener relaciones sexuales. Esa es la **intimidad**: una mezcla de luz, piel y silencio. En el momento en que uno de ellos trata de saber más acerca de la otra, para conseguir más cercanía, el sortilegio se rompe. De esa película hay dos cuestiones que me interesan:

- Una es la fragilidad de la realidad oculta detrás de ese nombre: **intimidad**.
- La segunda, es la imposibilidad de dar una definición unívoca de íntimo.

En la película, lo que lo hace posible la **intimidad** es la existencia de un contrato y de entendimiento tácito de la **piel**. Si la intimidad fuera un órgano, sería la **piel**. Tú me envías notas sobre el silencio. El silencio permite la contemplación y escucha. Es una plenitud vacía. El silencio funciona subrayando presencia, es el ejercicio de la presencia, te coloca en la posición privilegiada de quien observa. Tradicionalmente el silencio pertenece a espectadores y lectores. Pero dudamos de esta dualidad desde el principio. Buscamos paisajes. *Landscapes* -dijimos- donde las categorías sean borrosas.



La **piel** del espectador como esa superficie extendida a lo largo del auditorio, es también como la **piel** de un tambor que se tensa, es la **piel** del pergamino sobre la que se escribe ¿o se inscribe?. Sin embargo, para algunos autores habría un exceso de visibilidad del artista frente a su público. De la misma manera que *Els* es el público de su propia performance, Perejaume en su artículo: *El quizá como público*⁶² habla de la posibilidad de un espectáculo sin público o como dice Roger Bernat en su introducción: “La hipótesis de un público no humano o, lo que es lo mismo, una creación al margen de la mirada de otros hombres”.⁶³ La reflexión de Perejaume tiene que ver con los modos de producción, de la misma forma Peggy Phelan sostiene en su famoso texto: “The ontology of performance: representation without reproduction”⁶⁴ que:

Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations o/ representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance’s being, like the ontology of subjectivity proposed here, becomes itself through disappearance [...] Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. Is this quality which makes performance the runt of litter of contemporary art.

314

Para Phelan, las formas performativas permiten una escapada de la lógica de la economía del rendimiento. “Performance honors the idea that a limited amount of people in a specific time/space frame can have an experience of value which leaves no visible trace afterwards”.

62 El «quizá» como un público. En “Querido Público”: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, pro-sumers y fans. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010 (p.139)

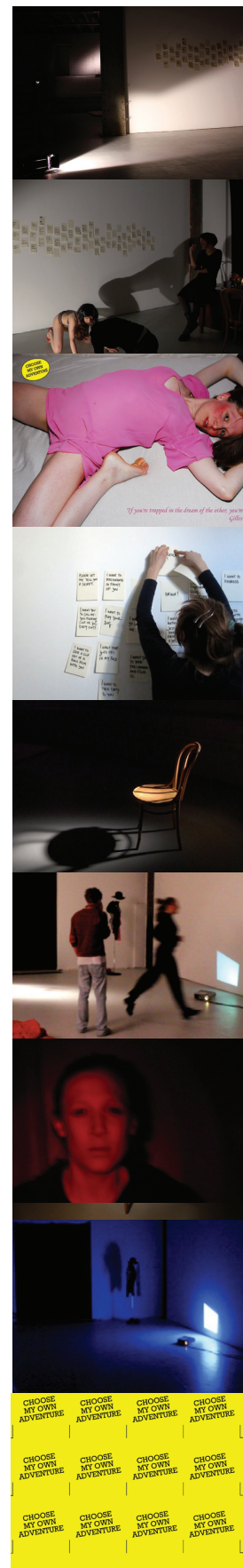
63 Ídem.

64 PHELAN, Peggy, *Unmarked: The politics of performance. Chapter one: The ontology of performance: representation without reproduction*. London, New York: Routledge, 1993. (p.146)

La única vida de la performance es en el presente. La performance no se puede guardar, registrar, documentar o participar en la circulación de representaciones: una vez que lo hace, se convierte en algo que no es diferente a la performance en sí. En la medida en que la performance intenta entrar en la economía de la reproducción traiciona y disminuye la promesa de su propia ontología. El ser de la performance, como la ontología de la subjetividad que aquí se propone, se hace a sí mismo a través de la desaparición.[...] La performance, en un estricto sentido ontológico, es no-reproductiva. ¿Es esta calidad la que hace que la performance sea el hermano pequeño de la camada del arte contemporáneo?.

CECILIA: Cuando llego a Berlín en 2011 no hay tanto silencio. Me recuerdo a mí misma hablando contigo en una cocina azul. Tu pelo había crecido mucho. El tiempo había pasado desde la primera vez que nos encontramos en Utrecht. En aquel momento, mi propia **intimidad** se movía en medio muchas cosas. Hiciste una performance en la que invitaste a todos los miembros de la audiencia a cerrar los ojos. La posibilidad de la trampa (el espectador que no cierra los ojos) sólo podía traer consigo la salida del juego ya que la acción que propusiste tenía -precisamente- que ver con la **intimidad**, con la confianza y con el consentimiento. Los espectadores que decidimos cumplir nuestra parte del contrato que habías propuesto, basado en la confianza, nos pusimos en tus manos. Tengo el recuerdo de una sensación: pasado un rato donde la escucha y la presencia se acrecentaban, sentí una mano que me acarició suavemente. La caricia era exacta en el sentido de que era estudiada para cada espectador dependiendo de su posición, de su postura, de su tempo. La espera, la circunstancia compartida con todos los demás espectadores, la manera sutil en la que el gesto fue efectuado. Todos esos elementos constituían -ya- una forma de hacer que nunca te ha abandonado, K. Algo que tiene que ver con la “textura” de la pieza, con la **piel** de la acción y del propio espectador. Tiene que ver con una idea de **intimidad** y de cierta “desnudez” en la manera de hacer.

CECILIA: Una idea ronda por mi cabeza durante unos meses antes de llegar a Berlín. Esa idea es vaga y sin forma. Sólo tiene una imagen punto de partida bastante torpe: dos personas en una



“Hemos sido educados para vivir en plena creación que recibe y, en cambio, nos encontramos en plena receptividad que crea”.⁶⁵ -dice Perejaume. Para Perejaume, la creación agoniza cuando se ve constantemente sometida a un público. De manera inversamente proporcional trabaja el artista italo-británico Augusto Corrieri en su pieza: *Photographs of a Dance Rehearsal*⁶⁶, en la cual, los performers están realizando la performance en tanto en cuanto no hay espectadores en la sala, pero tan pronto como un espectador entra, los intérpretes se detienen de manera que lo que llega al espectador es el vano intento de la inmovilidad, una instantánea del público en un momento del desarrollo de algo, a lo que necesariamente no van a poder acceder. La pregunta que me sugiere este trabajo es si no sucede esto siempre, de alguna manera. Si no somos capaces más que de intuir esas instantáneas en el espacio-tiempo de una pieza.

2.3.2. Performances one-to one. Sobre la proximidad. Estudio de un caso: *Choose my own adventure*.

La **distancia** y la eliminación total de la **distancia** es otro tema que me conduce a este siguiente punto. El espacio que se produce entre la creación y la recepción disminuye drásticamente cuando se trata de performances que envuelven a un sólo espectador y a un sólo miembro de la audiencia. En la pieza ya mencionada *Choose my own adventure*

como en la pieza de Juan Domínguez *Una habitación sin vistas*⁶⁷, donde el artista

65 El «quizá» como un público. En “*Querido Público*”: *El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010 (p.145)

66 CORRIERI, Augusto. *Photographs Of A Dance Rehearsal: Performance Installation For 5 Dancers*. En <http://www.augustocorrieri.com/eng/photosdancerehearsal.html>. [Consultado por última vez el 2 de febrero de 2015].

67 DOMINGUEZ, Juan. *Una habitación sin vistas*. Descripción del proyecto en <http://juan-dominguezrojo.com/?p=638>. Consultado el 3 de mayo de 2014.

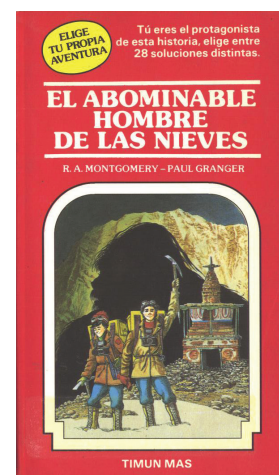
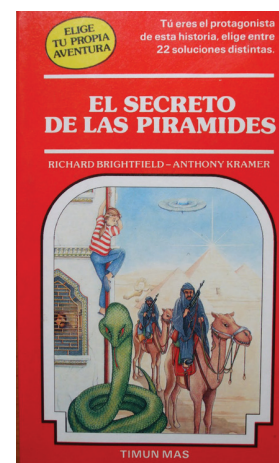
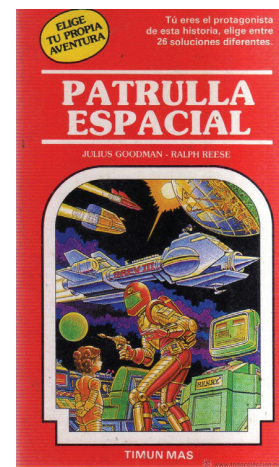
Una habitación sin vistas, transforma al espectador en activador, haciéndole representar su propia expectación. El invitado se convierte en anfitrión. Está en su mano el que la siguiente visita sea lo mas íntima y cómoda posible. ¿Qué hay detrás de la puerta del armario? ¿Hay alguien debajo de la cama? Y sobre todo, ¿quién la persona del espejo?
Una situación de Juan Domínguez. Una comisión de Nu Performance Festival.

2.3.2. Performances one-to one. Sobre la proximidad.
Estudio de un caso: *Choose my own adventure*.

habitación. Una se “ofrece” a la otra. Tengo curiosidad por saber cómo funciona el concepto de **intimidad** y responsabilidad en un contexto tal, sólo entre dos personas donde uno es el intérprete y el otro su audiencia. Esa imagen combina inmediatamente, por un lado con la necesidad de sentirme dentro, delante de un público y por otro lado, con la idea de ciertos libros que me gustaban cuando era pequeña, una serie de libros llamados: *Elige tu propia aventura*²², ese tipo de libros, donde tienes que elegir paso a paso lo que sucede en el argumento.

KATRIN MEMMER: Thinking now about that choice to use the layout of this children books, which for me was more a stylistic choice than something thought through. Now thinking on it, I can see also the funny friction between the content we propose, which is quite an adult content and adult dilemmas and at the same time the tools we employ, which seem more taken out of the playful repertoire of a child, playing games under blankets, dressing up, playing with tabus but with the naïve trustingness with which children often encounter each other. Play as a way to invite players. Play as a way to loosen up. Play as a way to rewrite narrations. Play as a way to play with the idea of winner and losers. Play as a way to not take yourself too serious. Play as a way to open up creativity. Play as a way to play with syntax and with

22 *Elige tu propia aventura* cuyo título original en inglés era *Choose your Own Adventure*, es el nombre de una serie de libros-juego juveniles en los que el lector decide -a través de una serie de opciones que el libro le da- sobre el transcurrir de la narración y la forma en que se comportan los personajes. Las primeras traducciones al español se publicaron en los años 80 por la editorial TIMUN MAS con una apariencia característica: libros de color rojo con una ilustración en la portada. El género al que pertenecen se conoce como: “de hiperficción explorativa”, ya que los libros copian la estructura de un hipertexto.



“transforma al espectador en activador, haciéndole representar su propia expectación.

El invitado se convierte en anfitrión. Está en su mano el que la siguiente visita sea lo mas íntima y cómoda posible”⁶⁸. Los efectos que produce una pieza one-to-one (o individual) son: un aumento de la responsabilidad del espectador y una alteración del sistema moral. Allá donde la moral es pública, la ética es privada y está sujeta a la circunstancia, al evento. Así, cuando nos referíamos a la pieza de HANS PETER FIELDMAN: *EAT ME?*⁶⁹ El cuestionamiento surge precisamente ahí: en el lugar donde el espectador que está a solas, ha de tomar decisiones sin otro público que le contemple. *Choose my own adventure* es un proyecto de Katrin Memmer y Cecilia Molano que retoma esa problemática. Llevado a cabo en Berlín, Berna y Madrid durante el 2012-2013. La pieza pretende trabajar con la relación de intimidad entre performer y espectador. El proyecto tiene dos caras: el sitio web donde esta relación se explicita “on line” y el lugar real. En el sitio web del proyecto, los usuarios son invitados a diseñar las tareas y proponer las experiencias que el personaje ha de llevar a cabo durante una semana. Todos los días una idea es elegida y el video producido y publicado en la web el día siguiente. <http://choosemyownadventure.net/> es el sitio, el diseño fue copiado de la apariencia de que esos libros tienen en los años ochenta en España. Existe una voluntad de prisa, de escasez de tiempo, que haga (al igual que describía Juan Domínguez a propósito de la rapidez en el recorrido en *Clean Room*) que el compromiso también se acelere. Mitad *peep-show*, mitad *web cam*, Los deseos de los espectadores son obedecidos y a la vez sistemáticamente alterados, desobedecidos en nuestra interpretación de ellos. La mirada del espectador sobre el performer genera una serie de deseos que son hechos explícitos y formulados y la mirada del performer sobre esas peticiones, de nuevo las transforma. En los encuentros en directo, cada huésped tiene la posibilidad de crear una escena y de experimentarla en forma de una reunión de 1:1 con el artista intérprete o ejecutante.

68 En <http://juandominguezrojo.com/> (ídem).

69 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA.156).

2.3.2. Performances one-to one. Sobre la proximidad.
Estudio de un caso: *Choose my own adventure*.

who you think you are. Play as a way, to act and react challenged by the moment. Play as a way to act out what you feel, without having to be hold responsible for what you feel, after the play. I should read the book on: *Finite and Infinite games* again. You have it or? ²³

CECILIA: Sí, lo tengo. Me acompaña desde entonces. Pensé que tenía cierto aspecto de libro de autoayuda al principio y eso me hizo desconfiar. Pero ahora es un libro que ha viajado conmigo varias veces.

En el momento que nos encontramos, Katrin está trabajando en un teatro como acomodadora y hace un poco de dinero extra posando desnuda para algunos aficionados a la fotografía que entran en contacto con ella a través de internet. Estoy fascinada por sus fotos y por la despreocupación por el destino de las imágenes que muestra en un tiempo como el que vivimos tan marcado por la conciencia de las imágenes propias y los de-

23 KATRIN MEMMER: Pensando ahora en que la elección que hicimos, de usar el diseño de esos libros infantiles, elección que para mí era más una cuestión estilística que algo pensado. Ahora, puedo ver también la divertida fricción entre el contenido que proponemos: que es un contenido para adultos y dilemas adultos y al mismo tiempo las herramientas que empleamos: que parecen más sacadas del repertorio lúdico de un niño como jugar juegos por debajo de las mantas, vestirse, jugar con tabúes, pero con la confianza ingenua con que los niños a menudo se encuentran entre sí. Un juego como una manera de invitar a jugadores. El juego como una forma de relajarse. El juego como una manera de volver a escribir narraciones. El juego como una manera de jugar a su vez, con la idea de ganadores y perdedores. El juego como una manera de no tomarse a uno mismo demasiado en serio. El juego como una manera de abrir la creatividad. El juego como una manera de jugar con la sintaxis y con el “quién” te crees que eres. El juego como un modo de actuar y de de reaccionar desafiado por el momento. El juego como una manera de representar lo que sientes, sin tener que ser responsable de mantenerlo después de la obra. Debería leer de nuevo el libro *Finite and Infinite games*. Lo tienes, ¿no?



Antes de entrar en la habitación el huésped/espectador ha de rellenar una hoja de contrato en la que deberá especificar sus deseos con respecto a iluminación, ropa, música y la manera en la que desea ser bienvenido. Al entrar en la habitación el huésped se encontrará con un video y poco a poco, será testigo de la puesta en escena que ha elegido. El huésped y el artista intérprete, mientras toman una bebida, negocian el devenir del juego. Hay tarjetas disponibles para jugar con ellas. El huésped decide hasta dónde llegar. Nuestra curiosidad en este proyecto se centraba en la idea de juego, pero también está implícita la idea de responsabilidad compartida y de creación compartida. El proyecto ofrece un espacio para su desarrollo físico y propone “excursiones emocionales” y desafíos para obtener más información acerca de la naturaleza de los deseos. La pieza trabaja con la idea del contacto, de la proyección y de los procesos de encuentro y la idea de la **intimidad**⁷⁰ en internet y en la propia performance. En *Choose my own adventure* la propuesta es simple: se propone un encuentro privado entre la performer y el espectador y se les invita a asumir sus responsabilidades. Así, por ejemplo, algunas de las reacciones de los espectadores recogidas tras la performance en Berlín, insisten -precisamente- en esa ambigüedad que se produce al ser un único espectador que no “comparte” la responsabilidad con los demás:

I like it! ...it was intimate, comfortable and challenging at the same time, and, most importantly: I mattered as an ‘audience member’ because I had to take responsibility for my experiences. both as a performance maker and as a spectator. I always look for shared moments of sovereignty between performers and audience members, no matter whether you ‘just watch’ or engage on a different level. this is what I enjoyed most about this performance set-up: anything could happen and it was decided between Katrin and me what and how we wanted it to happen. Two people meeting in a shared space and sharing a moment that belongs to them only - that’s what it was about and made it so worthwhile for me.⁷¹

70 REFERENCIA CRUZADA A “UNA CONVERSACIÓN CON KATRIN MEMMER SOBRE LA IDEA DE INTIMIDAD EN PERFORMANCE”. (VER PÁGINA. 313).

71 Kathrin Yvonne Bigler (London). Es co-directora artístico de Bottlefed y trabaja internacionalmente como directora, artista de performance, dramaturga y escritora.

¡Me gustó! ... fue íntimo, confortable y estimulante a la vez, y lo más importante: yo era importante como “miembro de la audiencia” porque tenía que asumir la responsabilidad de mis experiencias, tanto como la hacedora de la performance. Como espectadora siempre busco momentos de soberanía compartida entre los artistas intérpretes o ejecutantes y los miembros del público, no importa si se trata de “sólo ver” o de si puedes participar a un nivel diferente. Esto es lo que más disfruté: cualquier cosa puede pasar y se decidió entre Katrin y yo qué y cómo queríamos que sucediera. Dos personas reunidas en un espacio compartido y un momento que les pertenece sólo a ellas, eso es de lo que se trataba y lo hizo tan valioso para mí.

2.3.2. Performances one-to one. Sobre la proximidad. Estudio de un caso: *Choose my own adventure*.

rechos de nuestras imágenes. Algunas de estas fotografías son eróticas, otras son casi pornográficas y algunas son simplemente hermosas, pero ella siempre es inteligente en las poses y tiene la capacidad de cambiarse a sí misma en la forma más extrema. Uniendo esos dos acontecimientos: nuestro encuentro y la colección de fotografías que -casi inmediatamente- pensamos en usar, -y usamos para *Choose my own adventure*- descubro en Katrin una inteligencia del ser-en-escena que creo que realmente puede crear la posibilidad de un encuentro y de un espacio íntimo con el público. Ése será el punto de partida para *Choose my own adventure*. La búsqueda de una cualidad que implica: el silencio, la escucha y una cierta psicología, la forma de mirar, ver y leer al otro y ser visto/leído. No lo sé todavía, pero esas cualidades -entre otras- van a ser las cualidades que desarrollaremos en nuestro trabajo juntas. A veces las piezas son animales de silencio, a veces son animales del lenguaje. Katrin Memmer es capaz de transformarse a sí misma hacia los bordes más extremos. El cuerpo es el material y está estrechamente entrelazado con el proyecto *Choose my own adventure*, con la idea general de nuestro trabajo. Katrin encarna la propuesta y hechiza al espectador. Asistimos a la metamorfosis. En los procesos, ella hace las preguntas correctas. En su trabajo, la metáfora tiene su lugar sin artificios. La narración es natural como la piel. Las estructuras se construyen y son invisibles a la vez, como un aparato sutil del deseo. Nuestro interés en torno a la idea de intimidad, tiene que ver con las acciones uno-a-uno, con el BDSM y con las formas de establecer contacto íntimo con el público. K. odia rehacer una pieza. Eso lo pone difícil para actuar. Nieva todos los días.



En los límites. Es la situación que me provocó la performance. Plantearme dónde están los límites. Parece que todos tenemos claro qué está bien y que no, o ni siquiera nos planteamos esta cuestión. Pero en la habitación me sentí incomodado porque me situaba justo en los límites entre lo moral y lo amoral/inmoral, y justo en ese lugar uno siente una fragilidad que asusta. Mirar, desear, pedir, dominar... Creo que aunque el juego estaba equilibrado y era evidentemente voluntario, sentí una cierta posición de poder como espectador. En resumen, lo que me asustó fui yo mismo. Y, simplificando, me gustó, si se puede decir así, que una obra me moviera por dentro tanto.⁷²

En ambas opiniones, el concepto de “moral” o tal vez sería más preciso decir, lo ético (ya sea expresado a través de los límites) o a través de la idea del contrato (expresado por las decisiones compartidas) está presente. Me parece interesante el hecho de que el espectador se sienta empoderado por un contexto que él no ha contribuido directamente a crear en sus fundamentos, en las reglas del juego y que, sin embargo, experimente esa situación íntima, a la que no está acostumbrado, como un lugar de cierto “poder como espectador” como un lugar donde “importa” como miembro de la audiencia capaz de tomar decisiones. Es precisamente por eso, que pienso más en una idea de ética que de moral ya que considero la ética como un elemento más personal, más íntimo frente a la moral que tendría un carácter más social. La ética, desde mi punto de vista y tal y como desarrollaré en el tercer bloque, depende más de la decisión personal en un momento determinado. Cada momento que se plantea en *Choose my own adventure* es, en ese sentido, particular y depende no sólo de las cartas que se elijan sino de cómo se jueguen y de quiénes son los jugadores, en qué momento se encuentran y cuál es la “conversación”, el diálogo que se va articulando entre ellos. Asimismo me parece interesante cierta idea de “desorientación” (no saber cómo se ha de actuar, qué es lo que se espera de uno y sobre todo ese: “jugar en el límite” un límite que no sólo se mueve entre esa dicotomía entre lo moral/ amoral sino que también envuelve la relación entre realidad y ficción, la narración y la experiencia o la condición de espectador y de creador, de una manera simultánea. La sensación de no tener un código de conducta establecido sino de tener que inventarlo, que creo que surge también de la **intimidación** de la situación, dónde el código es-en cada caso- el que performer y espectador decidan poner en funcionamiento.

⁷² Chus Domínguez. (León) Creador audiovisual que, siempre en la órbita del cine de no ficción, ha ido extendiendo su trabajo a otras disciplinas como el *site specific* o las artes escénicas.

2.3.2. Performances one-to one. Sobre la proximidad. Estudio de un caso: *Choose my own adventure*.

Empezamos a pensar en cómo combinar todos esos elementos: intimidad, de “uno a uno”, el trabajo sobre las cualidades, el contacto, el deseo de intentar un marco interactivo más amplio que incluya una interacción a un nivel íntimo, Internet o las webcams como un código. De una manera muy fluida, las ideas y el intercambio suceden. Sólo un espacio para el intercambio y la imaginación. El primer lugar empezamos a trabajar en el espacio de Katrin en Neukölln y mi apartamento en Gneisenaustrasse. Es en este lugar donde en el mes de diciembre de 2012, invitamos a algunos amigos a venir a nuestro primer intento de *Choose my own adventure*. Este primer pase, sirve de ensayo para la performance en *Kaskadencondensator* una galería de arte en Basel. En *Kaskadencondensator*, fue por primera vez que interactuamos con personas totalmente desconocidas. El hecho de entrar en contacto con desconocidos, genera una idea totalmente diversa de la que habitualmente nombramos como intimidad. La intimidad es, en este caso, el encuentro de dos desconocidos en un espacio compartiendo algo que habitualmente los extraños no comparten. Hay por lo tanto una dimensión terapéutica-y una dimensión filosófica que cuestiona qué es moral y qué es inmoral y porqué.

En la interacción se construye un movimiento para compartir y asumir un riesgo juntos en un espacio enmarcado, protegido. Introducir la vergüenza, el miedo, la ira, el poder en el trabajo escénico, en un entorno lúdico. Cuándo empieza alguien a ser un espectador. ¿Cuándo compra el ticket? ¿Cuándo entra en el edificio del teatro? ¿Cuándo se sienta en su butaca?



2.3.3. El espectador como testigo

Esa idea de responsabilidad compartida que implica una ética, me recuerda a lo que Tim Etchells enuncia en *Certain Fragments* sobre la condición del espectador como **testigo**.

Imagine this: shot in the arm at close range by a friend and rushed from a gallery in Venice, California to a hospital for his 1971 performance *Shoot*, the artist Chris Burden described those watching him that night not as an audience or as spectators, but as witnesses. [...] To witness an event is to be present at it in some fundamental ethical way, to feel the weight of things and one's own place in them, [...] The struggle to produce witnesses rather than spectators is present everywhere in the contemporary performance scene. [...] Events in which extreme versions of the body in pain, in sexual play and in shock demand repeatedly of those watching -be here, be here, be here. [...] Twenty-six years after *Shoot* the audience/witness distinction remains vital and provocative since it reminds us to ask again the questions about where art matters and where it leaves its mark -in the real world or in some fictional one.⁷³

La idea del espectador como **testigo** es, tal y como señala Tim Etchells, un clásico en el desarrollo de la performance contemporánea. Desde Peggy Phelan y su análisis de las series sobre los suicidios y las serigrafías de la silla eléctrica de Andy Warhol, donde analiza la muerte como el único acto que adquiere sentido a través de la experiencia

de un **testigo**,⁷⁴ hasta el análisis de Erika Fischer-Lichte de la performance de Marina

73 ETHELLES, Tim. *Certain Fragments.: Contemporary performance and Forced Entertainment*. London, New York: Routledge, 2008. (p.17-p.18)

Imagina esto: [un artista] es disparado en el brazo a quemarropa por un amigo y sale corriendo de una galería en Venice, California a un hospital en su performance *Shoot* [disparo] de 1971, el artista Chris Burden describe a aquellos que esa noche miraban, no como público o como espectadores, sino como testigos. [...] Presenciar un evento es estar presente en él de una manera ética fundamental, es sentir el peso de las cosas y sentir el lugar propio en ellas, [...] La lucha para producir testigos en lugar de espectadores está presente en todas partes en la escena de la performance contemporánea. [...] Los eventos en los que las versiones extremas del cuerpo dolorido, en el juego sexual y en la demanda de choque que se dirige repetidamente a los espectadores -estate aquí, estate aquí, estate aquí. [...] Veintiséis años después de la performance *Shoot* la distinción público / testigo permanece vital y provocativa, ya que nos recuerda preguntarnos de nuevo sobre cuestiones de dónde importa el arte y dónde deja su marca -en el mundo real o en algún mundo de ficción.

74 PHELAN, Peggy. ANDY WARHOL *Performances of Death in America*. En *Performing the body, performing the text*. Edited by Amelia Jones and Andrew Stephenson. London, New York: Routledge, 2005. (p. 213).

Death is an act that can only achieve meaning in and through the observation of the other, the spectator-witness.

La muerte es el único acto que sólo puede adquirir significado a través de la observación del otro, del espectador-testigo.

2.3.2. El espectador como testigo.

Para hacer al espectador partícipe y responsable de quién es y dónde está es necesario incluirle. En el itinerario que proponía la segunda temporada de *Clean Room* había un viaje del individuo al grupo. Un grupo, una comunidad que necesariamente se construye con pactos y con negociaciones y para la que los episodios proporcionaban un marco. El “peligro” que planea en la construcción de este tipo de marcos interactivos es ser demasiado “dirigente”, ser didáctico o guía en exceso. Manipular o controlar. Este marco o situación debería ser sólo un escenario. ¿Cómo trabajar con las nociones de *patronizing the spectator* es decir, de ser condescendiente y paternalista con el espectador y la propia noción de “participación”. ¿Cómo se construye el trabajo en las acciones que envuelven interacción y como podemos movernos entre las nociones tan delicadas de crítica, obediencia, confianza, liderazgo, roles y objetivos entre otras? Creo que el trabajo parte de conseguir las condiciones para que los espectadores se muevan en la pieza ejerciendo su libertad de acción, sin decirles lo que deben o no hacer, pese a que sea imposible esquivar la manipulación, hay una realidad creada *ex-profeso* para ellos. Está de fondo el objetivo de hacerles trabajar juntos para que construyan algo. Ese algo queda definido en la propia acción de trabajar juntos. Si hablamos acerca de este espectador, hablamos también de un **testigo**. Me gusta la idea de compartir responsabilidad. ¿Por qué es importante que nos dirijamos a ellos como espectadores? ¿Cómo involucrar al público? ¿Por qué la necesidad de hacerlo? Borrar la distinción entre audiencia y performer. Solamente un grupo. ¿Qué es lo que define a un grupo o a una comunidad? Podría ser un objetivo común, una afinidad, una particularidad, una mera coincidencia o un agenciamiento.

Abramović *Lips of Thomas*, (1975) donde el público era testigo de los cortes que se practicaba la artista en el vientre, dibujando una estrella de cinco puntas, tal y como Erika Fischer-Lichte explica, las heridas que Abramović se infringía, provocaba que el público se sintiera “suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives”⁷⁵ y que ese mismo público que decidía, en la performance citada, poner fin a la acción, incómodos o conmovidos de presenciar el dolor, se convertían en actores involuntarios de la pieza. Ya que creo que ser testigo implica una responsabilidad que conmina a la acción. Para Fischer-Lichte es el desarrollo de lo que ella llama el *autopoietic feedback loop* entre performer y espectador lo que hace que la pieza avance, ese proceso de retroalimentación, se produce mediante la interacción y tiene lugar gracias a cierto nivel de compromiso, de responsabilidad compartida entre los agentes que toman parte en el desarrollo del trabajo escénico. Testigo, cómplice o co-partícipe, el público también está presente de una manera especial en la pieza de Xavier le Roy, *Low Pieces*, que en enero del 2011 voy a ver al *Hebbel am Ufer* de Berlín. La descripción que ofrece Alva Noë de la misma performance en Londres, resume algunos de los elementos que en relación al concepto de **intimidad** me gustaría señalar brevemente, incluso si ésta no es una performance “uno a uno”, hay un momento de la misma donde la responsabilidad del espectador es comparable a la de estas situaciones íntimas donde la moral queda suspendida.

(Noë, 2013)

As the audience entered Queen Elizabeth Hall [...] to take their seats, the performers were already on the stage. They sat there casually, all nine of them, in street dress, watching as we filed in, some four hundred people strong. I remember thinking they looked lovely sitting there. My eyes met one of the performers, someone I know vaguely, and she gave no indication of knowing me. They were watching us. But I had the impression that they couldn't see us. They couldn't see us the way you see a person with whom you are engaged in conversation. They could only inspect us, observe us, like the entertainment. Not because they were blinded by the lights. The house lights were on. But because they, or we, were out of reach, in a different space. They were on the stage. Or maybe, in a way, we were on the stage.

75 FISCHER-LICHTE, Erika, *The transformative power of performance*. London, New York: Routledge, 2008. (p.12)

[el público se encuentra] suspendido entre las normas y reglas del arte y la vida cotidiana, entre la estética y los imperativos éticos.

2.3.2. El espectador como testigo.



Xavier Le Roy, se dirige entonces a la audiencia y dice algo como: “We are going to begin now. What we propose is that we spend the next 15 minutes, all of us, having a conversation. When the time is up, the lighting person will shut off all the lights. It will be dark for a few minutes. Don’t be afraid. Then we will go on”⁷⁶ (Ahora empezamos. Proponemos tener una conversación durante los próximos 15 minutos, todos juntos). La conversación que Le Roy propone a la audiencia, es un recorrido de escucha y atención pero surge de una imposibilidad. Noë se pregunta:

Is it possible for nine dancers on a stage to have a conversation with their audience of four hundred or more in a large theater? No. Definitely not. But then that’s the point really. [...] Just as we couldn’t really see each other, we couldn’t really talk to each other. The audience peppered the stage with questions, directed to no one in particular. “Why do you want to have a conversation?” “Can we really have conversation?” “Where are you from?” “Why is the piece called *Low Pieces*”, “Will this conversation influence the rest of the show that follows? [...] As time passed, the room was flooded with all manner of different emotion. Some people started shouting things out in irritation. Others seemed to be bored. Still others were showing off, trying to introduce just the right bons mots that would, just possibly, ignite the event for everyone, or make its real meaning transparent. These people wanted to become stars. But no conversation. None of the give and take and mutual interest that defines a conversation. [...] The tension in the room was palpable.⁷⁷

76 NOË, Alva *The Power Of Performance*. En: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=69caa2510bce2be93732e5c2739db89ba96ccaaf&lg=en>. [Consultado el 5 de mayo de 2013].

Mientras el público entraba en el Queen Elizabeth Hall para tomar sus asientos, los artistas ya estaban en el escenario, sentados allí casualmente, los nueve, en traje de calle, viendo como llegaban unas cuatrocientas personas. Recuerdo que pensé que era precioso verlos sentados allí. Mis ojos se encontraron con uno de los artistas intérpretes o ejecutantes, alguien a quien conozco vagamente, y que no hace ninguna indicación de reconocerme. Ellos nos estaban mirando. Pero tenía la impresión de que ellos no nos podían ver. No nos podían ver en la forma en la que ves a una persona con quien estás involucrado en una conversación. Ellos sólo podían inspeccionarnos, observarnos, como entretenimiento. No porque estuvieran cegados por las luces. Las luces de la sala estaban encendidas. Sino debido a que, más bien, estábamos fuera de su alcance, en un espacio diferente. Ellos estaban en el escenario. O tal vez, de alguna manera, nosotros estábamos en el escenario.

77 Ídem.

¿Es posible que nueve bailarines en un escenario tengan una conversación con su público de cuatrocientas personas o más en un gran teatro? No. Definitivamente no. Pero luego de eso se trata realmente. [...] Del mismo modo que no pudimos vernos los unos a los otros, no podríamos hablarnos de verdad. La audiencia salpicaba el escenario con preguntas, dirigidas a nadie en particular. “¿Por qué quieres tener una conversación?” “¿Podemos realmente tener una conversación?” “¿De dónde eres?” “¿Por qué se llama la pieza *Low Pieces*?”, “¿Esta conversación influirá en el resto de la performance? [...] A medida que pasaba el tiempo, la sala se inundó con todo tipo de emociones diferentes. Algunas personas comenzaron a gritar cosas un poco irritadas. Otros parecían aburrirse. Y otros estaban tratando de introducir las palabras adecuadas, para simplemente, posiblemente, iluminar el evento para todo el mundo, o hacer que su significado real sea transparente. Estas personas querían ser estrellas, pero no había ninguna conversación. Ninguno de los toma y daca

2.3.2. El espectador como testigo.



En mi experiencia en el mismo show, sucedió que el público berlinés, efectuó las preguntas más o menos adecuadas en tanto que las luces estaban encendidas y cada uno asumía, con su propia imagen, el discurso que adoptaba. En cuanto las luces se apagaron y aparentemente- la situación se mantenía, ellos enfrente de nosotros, las preguntas comenzaron a tornarse en comentarios, en bromas, incluso en ataques... la oscuridad que de alguna manera ocultaba a los espectadores como un velo protector, provocó un episodio un poco infantil entre el escondite y la crítica feroz, de un cuerpo colectivo del que apuntaban una u otra voz pero que estaba protegido por la oscuridad, es decir, no era responsable porque era invisible.

And then, with a thump, the lights dropped out and we sat in pitch dark. Xavier LeRoy later explained to the audience that the tumult that ensued was so loud that the actors on the stage could barely hear their own cues. What happened, now, in the dark, is that people really began to talk, in small groups, to each other, to the dancers. And it was loud. A proper conversation? No. Not yet. But an eruption of confident speech. It was as if, in the dark, we were free to be playful.⁷⁸

330

Según Noë, dos cosas importantes sucedían: la observación no sólo hacia los performers sino hacia las otras voces del público, como sucede en las rondas de preguntas de las conferencias. Este aspecto nos lleva a la sensación de que “It was as if we had been choreographed and we were the performers.”⁷⁹ Otro de los aspectos fundamentales de esta pieza fue para mí, la alteración entre el cuerpo vestido de los bailarines y su siguiente desnudez. Entre la persona que cada uno de esos bailarines es y su cuerpo con sus rasgos de identidad representados por sus ropas de calle y la persona en la que luego devienen en la danza, en los movimientos: animales vagando a cuatro patas por el escenario como si estuvieran a la búsqueda de agua. Espectadores en el zoológico.

o el interés mutuo que define una conversación. [...] La tensión en la sala era palpable
78 NOË, Alva *The Power Of Performance*. En: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=69caa2510bce2be93732e5c2739db89ba96ccaaf&lg=en>. Consultado el 5 de mayo de 2013.

Y entonces, de golpe, las luces bajaron y nos dejaron en oscuridad total. Xavier LeRoy más tarde explicó a la audiencia que el tumulto que siguió fue tan fuerte que los actores en el escenario apenas podían oír sus propias señales. Lo que pasó, ahora, en la oscuridad, es que la gente realmente empezó a hablar, en pequeños grupos, el uno al otro, a los bailarines. Y era ruidoso. ¿Una conversación propiamente dicha? No aún no. Pero una erupción de expresión confiada. Era como si, la oscuridad, nos liberara y pudiéramos ser juguetones.

Agenciamiento *chez Deleuze*.

¿Qué es un agenciamiento? Es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento.²⁴

Agenciamiento es una palabra que en francés está ligada al verbo *agir*: hacer. Creo que el paso al acto que plantea Juan, enlaza con la idea de agenciamiento en el sentido que se produce a través de las alianzas, las relaciones y los espacios compartidos por los espectadores. “ todo agenciamiento es en primer lugar territorial”. El espacio que supone esta particular Clean Room, es el marco que posibilita el agenciamiento. En el agenciamiento se produce una relación de co-funcionamiento, un devenir juntos que genera multiplicidades que luego se separarán. Una comunidad que responde a un interés concreto, que se define en contraste con otros grupos. Los espectadores y las relaciones que tienen entre sí, se dibujan según particulares líneas de encuentro, puntos de fuga, relaciones sociales y pactos que las posibilitan.

24 DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Editorial Pretextos, 1980.

O en otras ocasiones: un cuerpo maquinaria que palpitaba en el escenario, perfectamente dibujado sobre el fondo negro, como una amalgama de miembros indiferenciados pero con el recuerdo fresco de cada una de esas identidades que minutos antes, habían entrado en conversación con nosotros.

The dancers, with whom the spectator were talking a few minutes earlier, are found undressed on stage, lying down or on all fours. Are they really the same anyway? How does the perception of both dancers and spectators change? How are they going to recreate a common space? Faced with these naked bodies, the social image of the dancer having a conversation, present in the eyes of the spectators only a moment before, fades away.⁸⁰

En la sala la **luz** no se retira del público. Sino que permanece sobre nosotros, insistente. Retirar la luz de la audiencia es una práctica que comienza en el S XVIII. El oscurecimiento de la sala no es sólo un hecho de carácter estético, encierra un sistema de pensamiento y tiene sentido en relación al proceso social que supone el paso del teatro de corte al teatro burgués. Apagar la **luz** es mantener el anonimato del público como receptor anónimo, colectivo y democrático y mantener la “ilusión” misma de la existencia de un escenario. La luz actúa como un doble elemento:

- Es la coartada para el público, para su ocultación de lo que está sucediendo en escena.
- La justificación y la primera convención del espectáculo. Punto de inicio cuando se acaba, la luz invita tácitamente al silencio y punto final cuando se enciende define los papeles a uno y otro lado del proscenio.

Pero: ¿Qué sucede si la **luz** no se apaga?

80 Maxime Fleuriot in Programme du Festival d'Avignon 201.

Los bailarines, con los que el espectador estuviera hablando unos minutos antes, se encuentran desnudos en el escenario, acostados o en cuatro patas. ¿Son realmente los mismos? ¿Cómo cambia la percepción de ambos: bailarines y espectadores? ¿Cómo van a recrear un espacio común? Frente a estos cuerpos desnudos, la imagen social de la bailarina que tiene una conversación, presente en los ojos de los espectadores sólo un momento antes, se desvanece.

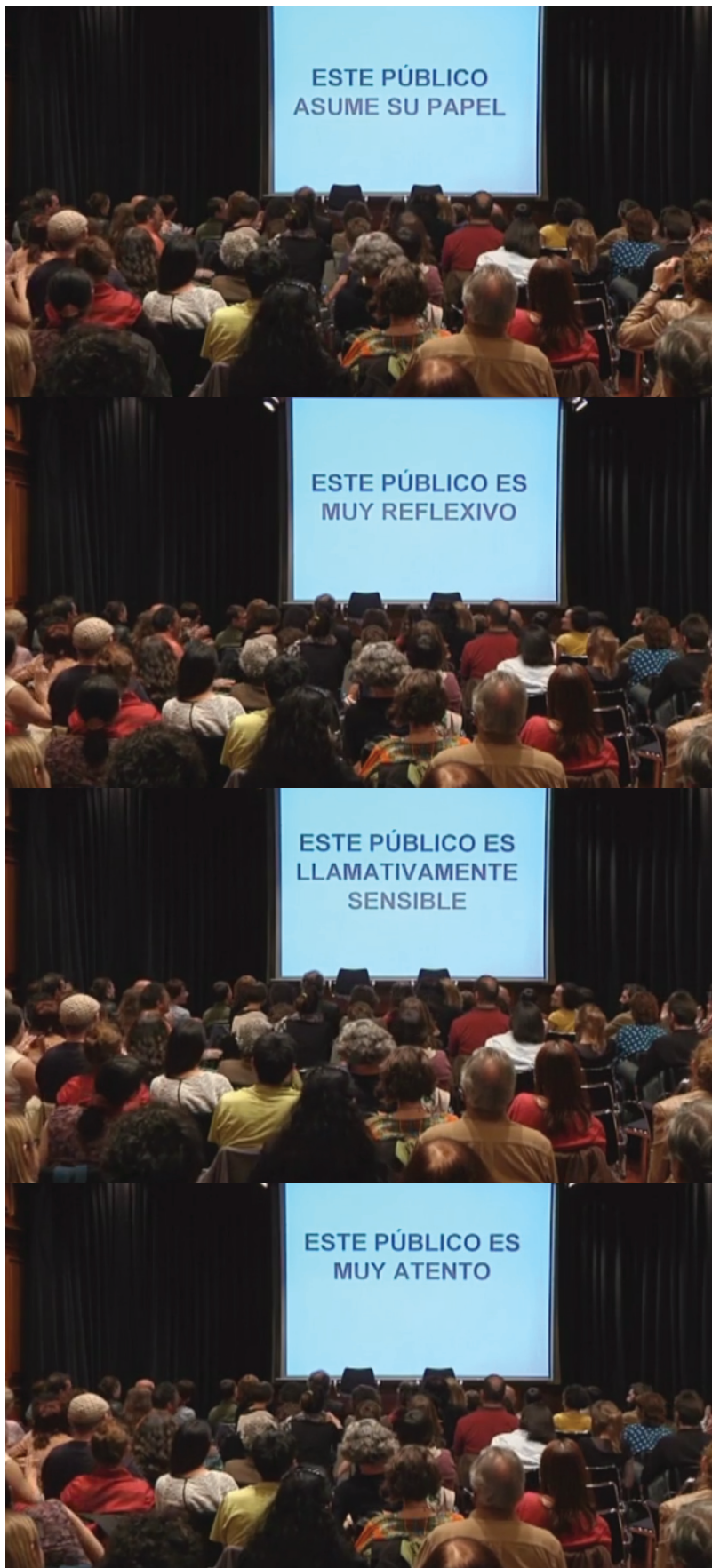
2.3.2. El espectador como testigo.



2.4. Los Torreznos: "Inevitablemente el público siempre está ahí".



2.4. Los Torreznos: "Inevitablemente el público siempre está ahí".



2.4. Los Torreznos⁸¹: "Inevitablemente el público siempre está ahí".⁸²

CECILIA: ¿Qué sucede si la **luz** no se apaga?

RAFA: Yo creo que la **luz** define la repetición. Es otra vez lo mismo. Es otro día en el que se repite la misma cantinela. Es un poco Beckett. Es esa reiteración que añade un tipo de intensidad desagradable, incómoda, que subraya el **absurdo** de esa situación.

(*Los Torreznos* y yo iniciamos también un diálogo al descubierto, en torno -fundamentalmente- a dos de sus piezas: *La Caverna* y *Las posiciones*. *La caverna* es una pieza creada en el año 2012, a partir de una propuesta encargada a Isidoro Valcárcel Medina. La pieza dura una hora y los elementos son un teatro y una silla).

81 *Los Torreznos* es una pareja formada por Rafael Lamata y Jaime Vallauré. Se constituyen como tal en el año 2000 aunque antes del 2000 ya habían trabajado juntos en varios proyectos. Entre otros, fueron miembros fundadores y componentes del grupo de creación experimental *Circo Interior Bruto* (entre los años 2000 al 2005) y como *Zona de Acción Temporal* (ZAT) 1997/98. En el 2012, se reúnen para llevar a cabo esta pieza.

82 Este capítulo es el resultado de una conversación mantenida con *Los Torreznos*. El proceso de trabajo parte de una partitura simple de participación-colaboración que parte de unas preguntas que les planteé como comienzo de nuestro intercambio y que están aquí ordenadas a modo de diálogo a tres bandas, como si se tratara de un diálogo teatral, donde se mezclan en un mismo flujo: acotaciones, indicaciones de lugar o tiempo con el propio diálogo de los personajes. El proceso con *Los Torreznos* comenzó por un primer documento compartido, donde cada cual, iba sumando su voz, a modo de pregunta, respuesta o deriva. El documento se estructura en sesiones que a su vez, trazan caminos y puntos de encuentro con sesiones anteriores o llamadas a sesiones futuras. Cada "voz" tenía un color diferente (sustituido aquí por el nombre de cada personaje). Subrayo las preguntas en negro para que sirvan de introducción y guía. Algunas preguntas aún no han encontrado su respuesta o su eco. Las dejo indicadas con la palabra "RESPUESTA" y vacías. En parte porque la pregunta en sí, me parece pertinente. En parte por un pequeño homenaje al absurdo de una respuesta que se llama RESPUESTA y no responde a nada. En otras ocasiones, aparecen voces que son invitadas al diálogo en forma de citas, como *Guest Starts*, pero que articulan igualmente el devenir de la conversación.

El diálogo que abre este capítulo se refiere a esa pieza en la que -durante todo el tiempo- la **luz** de los espectadores nunca se apaga.

[*La caverna es una*] pieza simétrica que gira en torno al mito de *La Caverna* de Platón. El mecanismo creado pone en juego la fragilidad de la apariencia y la falsedad del conocimiento derivado de ella. Dos ejecutantes adoptan desde el principio sendas posiciones fijas, uno de pie frente al público, otro sentado de espaldas a él, estableciendo un diálogo basado en las preguntas lanzadas al supuesto vidente por el que no puede ver. La conversación deja al descubierto un territorio de dudas y falsas certezas del cual es imposible escapar. A la media hora exacta del comienzo se invierten las posiciones y todo vuelve a empezar como si nada hubiera sucedido.⁸³

Y así, de espaldas al mundo como los encadenados platónicos y durante media hora exacta cada uno, Jaime Vallare, primero, y Rafael Lamata, después, hacen cada uno, y literal- mente contra el otro, su personal y cómico ejercicio de ciega mayéutica. El resultado parece teatro: un tiempo medido, unas posiciones en el escenario definidas, el público en su lugar, la iluminación pauta- da, una sala separada del devenir del mundo.⁸⁴

JAIME: Si la **luz** no se apagase (Jaime se refiere aquí al meridiano de la pieza, al momento en que se apaga la **luz** y se vuelve a encender con las posiciones de los artistas invertidas) el juego se convierte en otra cosa; una especie de *continuum* sin resistencia, un infinito sin agotamiento. Con la oscuridad llega la posibilidad de que todo se renueve, una segunda oportunidad, una cierta esperanza de llegar a alguna parte. Lo que sucede después del apagón empieza a sonar falso. Por ello, decepcionante. Todo vuelve, supuestamente, a estar en el mismo lugar inicial, pero empieza a dejar de funcionar, de fluir, como si se estuviera descascarillando delante de las narices.

83 Descripción de la pieza en el catálogo de *Los Torreznos* en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, de la temporada 2013-2014. Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo, 2014. (p. 385.157.404 s)

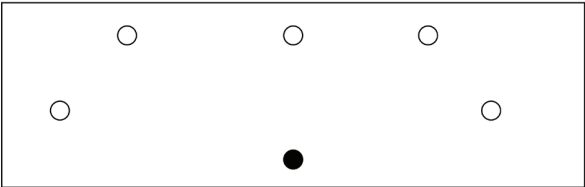
84 VILLA, Joaquín. In pectore. *Los Torreznos*: Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos. Catálogo de la exposición de *Los Torreznos* en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, de la temporada 2013-2014. Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo, 2014. (p. 385.157.404 s)

La Caverna / *The Cave*

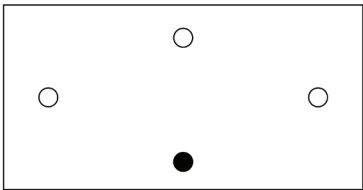
BORRADOR I. VALCÁRCEL

LEYENDA: ○ Frente ● Espaldas ● Público

Si el escenario es muy ancho

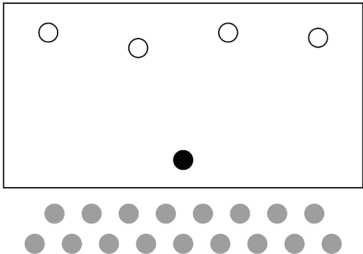


FRENTE dispone de un terreno que tal vez sea excesivo,
pero es que si es muy estrecho



A considerar que ESPALDAS, mirando a FRENTE, está mirando el mundo entero,
pero de ningún modo debe parecer que ve al público, cosa que fácilmente ocurrirá
en un escenario ancho.

Tal vez este problema se subsanará en parte colocando muy separados
en el sentido del fondo a los dos personajes.



Pero el público tiene que oír sus voces.

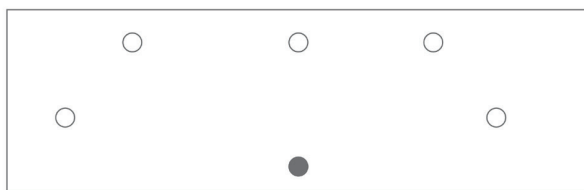
2.4. Los Torreznos: "Inevitablemente el público siempre está ahí".

La Caverna / *The Cave*

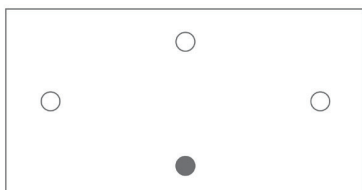
DRAFT I. VALCÁRCEL

LEYENDA: ○ Front ● Back ● Audience

If the stage is too wide

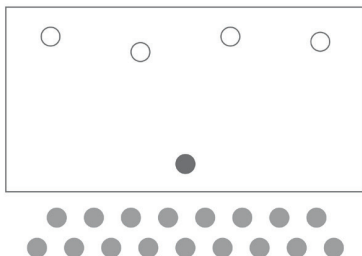


FRONT has an area available that perhaps is too much,
but it actually is very narrow



Keeping in mind that BACK, looking at FRONT, is looking at the entire world,
but in no manner should black seem to be looking at the audience, something
which can easily happen on a wide stage.

Maybe this problem can be partially corrected by placing the two characters,
in the sense of the background, very separated from one another

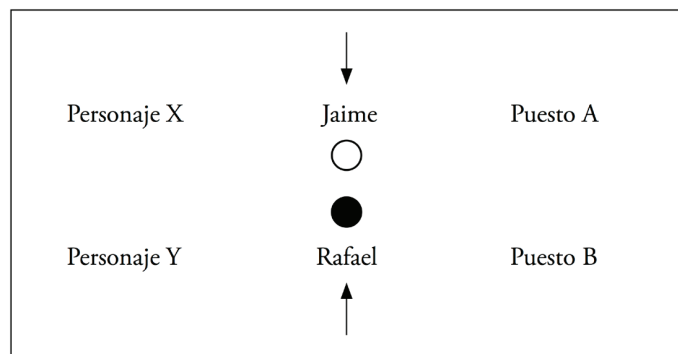


But the audience has to hear their voices.

2.4. Los Torreznos: "Inevitablemente el público siempre está ahí".

La Caverna / *The Cave*

¿No puede girar la cabeza o no quiere?



340

Jaime sería X y luego Y
Rafael sería Y y luego X } O al revés

IMPORTANTE

El lugar crea al individuo

A y B son los puestos en escena

A y B no son los personajes

Los dos se llamarán X cuando se encuentren en A

Los dos se llamarán Y cuando se encuentren en B

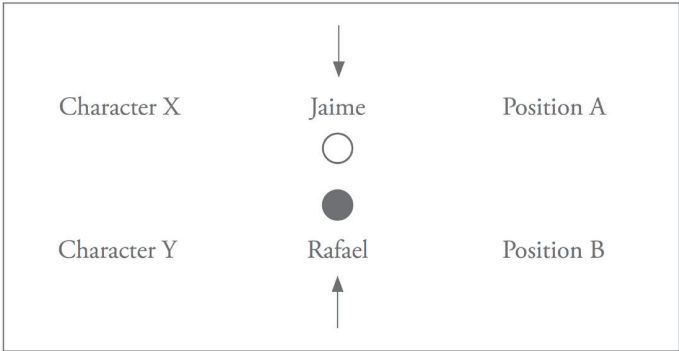
de pie
de frente
A
X } UNO

OTRO {
sentado
de espaldas
B
Y

2.4. Los Torreznos: "Inevitablemente el público siempre está ahí".

La Caverna / *The Cave*

He cannot turn his head or he does not want to?



Jaime could be X and later Y
Rafael could be Y and later X

} or vice versa

IMPORTANT

The place is created by the individual

A and B are the positions on the stage
A and B are not characters

Both of them will be called X when they are at A.
Both of them will be called Y when they are at B.

standing
facing
A
X

} ONE

OTHER {

sitting
facing backwards
B
Y

CECILIA: La luz.

Curioso: cuando hablaba de la **luz** -si no recuerdo mal- hablaba de que la luz del público no se apaga durante toda la pieza, excepto en ese momento que marca el "cambio de tiempo", como en un partido de fútbol. La **luz** para vosotros entonces, funciona como un elemento narrativo. Es un punto de inflexión. Es el meridiano que marca la separación. Después Jaime, a propósito de la pregunta sobre los espacios escénicos⁸⁵, retomas el tema de la **luz** desde esta perspectiva, que era la que yo planteaba con mi primera pregunta, de una forma, tal vez, un poco abierta. Estoy totalmente de acuerdo contigo: en la soledad del corredor de fondo en escena y en cómo en el terreno más performativo, la **luz** (y otros elementos teatrales "típicos" como lo escenográfico, vestuario...) están desterrados por cuestiones económicas pero imagino que también por una relación problemática con la verosimilitud. Pero volviendo la idea de la invisibilidad del público que mencionaba Jaime, para mí, precisamente, esa **luz** es la que visibiliza al público. Ya no sois actores cegados por los focos frontales sino que os convertís en entomólogos que analizan ese bicho extraño que se mueve, tiene muchas manos (y muchos culos como decía Beckett) y que se comporta de manera extraña, a la espera de algo que no sabemos -ni vosotros ni nosotros desde el patio de butacas- qué es.

Para mí, es todo un mecanismo entre la enumeración y el **absurdo**, estar solamente, en esa presencia que describe lo que ve. En el **absurdo** de Beckett hay sirenas, apagones, luces que se encienden y otra vez. En La Caverna dentro del escenario, la **luz** marca ese infinito, o esa repetición Beckettiana, un poco Días felices. Pero sobre todo, me interesa qué pasa cuando la luz del público no se apaga. La respuesta parece obvia: se le ve. Ve y es visto. (Lo cual cambia bastante la situación habitual). Pienso en ese "descubierto" como un lugar valioso. Se puede jugar así a las cartas ¿no? "al descubierto".

85 REFERENCIA CRUZADA PÁG. 353.

CECILIA: ¿Tienen vuestras estrategias algo que ver con ese “jugar al descubier-to” y puede ser que esa manera sea la que genera complicidad con el público y participación por el “reconocimiento” (el público reconoce más que el contenido, (*La Caverna*, *Energía española normal*, *La cultura...* creo que funcionan así) por el reconocimiento más del mecanismo, del código que del contenido?

RESPUESTA:

CECILIA: La estrategia de “suspender el juicio” en la búsqueda del significado. ¿Es ésa una estrategia habitual en vuestro trabajo? Es decir, hay algo que se relaciona de manera muy clara con el **absurdo** en la manera que hacéis (las formas y las propuestas) y luego también a nivel conceptual. Y para mí el **absurdo** tiene precisamente esa cualidad casi “fenomenológica”, de quedarse ahí, pegado al suceso y desde ahí describirlo y claro, de esa forma se desvelan muchas estrategias que damos por sentadas... Entonces, si es una estrategia habitual vuestra, si la reconocéis, ¿para qué la usáis y cómo creéis que la recibe el público?

RAFA: Desde mi punto de vista, el **absurdo** más interesante es el que es una mera consecuencia de profundizar en la realidad. Ese extrañamiento de lo cotidiano, que se consigue trabajando sobre lo más simple. Buscando lo básico de una situación, de un concepto... y cuando se pone de manifiesto la evidencia, esa realidad explota. Cuando en *La cultura* comenzamos y desarrollamos una conferencia repitiendo únicamente “yo, yo, yo..yo”...ponemos en evidencia la propia “arrogancia” de quien se expone para contar lo suyo...y da igual qué mas dice. Es él el que quiere proyectarse. Soy “yo” el que quiero hablar y lo que quiero decir es “yo”. Ese **absurdo** básico del ser humano, esa pelea por ser mirado y ad-mirado es la paradoja sobre la que nosotros mismos nos movemos. Es eficaz porque es real. E igual que nosotros, cada cual a su manera y en su contexto, se ve reflejado en ese tipo de paradojas esenciales.

JAIME: Retomando esa idea que plantea Rafa de entender el **absurdo** como una "consecuencia de profundizar en la realidad" me viene a la mente el tantas veces citado relato de Poe La carta robada. Una historia que trabaja con la idea poderosa de que el mejor escondite es el que está más a la vista: lo que está delante se vuelve invisible. Se podría entender desde ahí gran parte del conjunto de nuestro trabajo, como una puesta marcha de esta estrategia: evidenciar que las cosas están ahí siempre, tan delante nuestro que son invisibles; y al intentar darle sentido desde la insistencia se acaban vaciando. Y ese vacío genera desconcierto. Y desde ese pasmo en ocasiones surge la risa, una carcajada como mecanismo de defensa frente a la nada.

CECILIA: El absurdo

Me ha hecho mucha ilusión que hables de La carta robada, Jaime. UN CAPÍTULO ENTERO DE LA TESIS ESTÁ DEDICADO A LA CARTA ROBADA.⁸⁶ Me relaciono con el tema de la carta desde otra perspectiva. Lacan, tiene un seminario sobre la carta robada (o sustraída) en la que asegura que "cualquier carta llega siempre a su destinatario, porque quien quiera que recoja la carta es el destinatario" (más o menos). Esa idea en la tesis, me sirve para conectar con algo que mencionaba Rafa: como algo se hace para ser publicado y como en esa publicación, la carta llega a quien sea que ha de llegar. A propósito de lo que decís: "el **absurdo** más interesante es el que es una mera consecuencia de profundizar en la realidad. Ese extrañamiento de lo cotidiano, que se consigue trabajando sobre lo más simple". Y. "se podría entender desde ahí gran parte del conjunto de nuestro trabajo, como una puesta marcha de esta estrategia: evidenciar que las cosas están ahí siempre, tan delante nuestro que son invisibles". Me surgen dos cuestiones, que no son preguntas sino tal vez, notas al pie de página.

86 REFERENCIA CRUZADA (P.460)

Por un lado, Francis Ponge y su observación de la realidad como algo sorprendente o que pueda sorprendernos -también hemos de dejarnos sorprender- y lo invisible que aparece de nuevo y pienso que entonces, en La Caverna, una de las estrategias fue dejar al público visible. La repetición como mecanismo es clara para mí. Es vital y es valiente a la vez. A veces pareciera que se podría romper por algún lado... es frágil y creo que eso le da mucho valor.

La otra cuestión es que, alguna de las sensaciones que tuve con respecto a vuestro trabajo fueron intensas en el sentido de que me parecía que en esa pieza, cuestionabais de manera muy conmovedora y efectiva, el sentido de un público, un público del que yo formaba parte y que me parecía una especie de animal. De manera un poco análoga me recordó a una pieza de Le Roy, (Low pieces)⁸⁷ donde público y performers se observan cuidadosamente. En el ejercicio de observarnos a los espectadores, desde una posición de "No saber" enlaza con comenzar un dibujo. (Al menos para mí) en relación con esto y con estas palabras de Jaime, creo: "muchas veces se peca de "hago así" (levanta el lápiz con la mano) "y todo el mundo sabe que esto es un lápiz", pues no, a lo mejor nadie se ha enterado".⁸⁸ Existe un trabajo con la obviedad, pero con una obviedad clarividente que creo que parte de una observación exacerbada.

El punto de partida de La Caverna, está también en esa observación. Es cierto que la observación del público es un pretexto en esta ocasión y no está tanto en la relación con la audiencia, sino con el propio mito y la idea de **representación**. Pero de alguna manera eso también se relaciona con el espectador, desde mi punto de vista y pienso:

87 REFERENCIA CRUZADA PÁG. 328.

88 IN-PRESENTABLE 03-07. Publicación con motivo de los cinco años del festival. La Casa Encendida 2007. Madrid. Entrevista A *Los Torreznos*. (Versión no definitiva) En <http://www.lostorreznos.es/textos.swf>. Consultado el 25 de febrero de 2014.

CECILIA: ¿No está presente el público, el espectador de alguna manera siempre que hay **representación?** (representación en sentido amplio).

JAIME: *Inevitablemente, el público siempre está ahí. No puede ser de otra manera. Hay una realidad física que hoy por hoy no podemos trascender. Unos cuerpos, sentados, que están frente a otros cuerpos, normalmente parlantes y en movimiento. Negarlo sería negar las mismas leyes físicas que imperan en la realidad. Ahora bien que alguien esté delante no implica tener garantizada ni su visibilidad, ni su corporeidad. **Sí, efectivamente, el público está ahí, pero muchas veces casi como si no estuviera. Es cierto, está presente, pero el que está enfrente hace como si fuera invisible. Esa invisibilidad para mí es una de las claves diferenciales entre lo que se considera teatro y lo que se imagina performance. La invisibilidad del espectador frente al drama o la comedia que se desarrolla ante sus ojos. La presencia aplastante del público ante un proceder performativo. Es posible que incluso lleguen a ser polos opuestos. Lo curioso de La Caverna es que bajo una total apariencia teatral se esconde un proceder performativo perverso: hablar del que tienes enfrente, hacerle partícipe de lo que acontece, inocularle una cierta sensación de protagonismo, tentarle a formar parte de la "trama"... y sin embargo quedarse fuera al no saber exactamente qué posición se ocupa.***⁸⁹

RAFA: *La Caverna* es el único de nuestros trabajos cuyo planteamiento está desarrollado por otra persona: Isidoro Valcárcel Medina. Es decir es un "vehículo", una estructura, una fórmula, que ha concebido otra persona para que la juguemos nosotros. Aunque el mecanismo que nos plantea Isidoro es muy sencillo, nosotros no hacemos el vehículo sino que viajamos con él. El vehículo nos obliga a viajar por esa "realidad" de la relación espectador-actor, aunque estas sean posiciones que a nosotros nos puedan incomodar.

89 Subrayado mío.

En este sentido, nosotros no solemos emplear nunca la palabra **“representación”**. Hay una clásica (y engañosa) definición de “performance” que dice algo así como que “el teatro “representa” y la performance “presenta”... Yo creo que *Los Torreznos* nunca definiríamos así nuestro trabajo, pero tampoco lo definiríamos como “representaciones”. En todo caso, se llame como se llame, siempre que cuentas algo, estás “configurando público”. Estás “haciendo público” tu trabajo, estás “publicando”. En el caso de *La Caverna* lo que ocurre es que “lo que se cuenta” es “lo que hay”, y en esta situación de una sala, un teatro, lo que hay son unos sentados en una grada y otros en el escenario. Unos que han pagado una entrada y otros que se supone que van a contarles algo, a proponerles algo. Lo que se cuenta en este trabajo es esa misma situación...

CECILIA: La **representación** para mí a veces se confunde con la presencia, en el sentido de que “nos representamos” la realidad e incluso nos representamos a nosotros mismos. Por eso me refería a la **representación** en sentido amplio o en sentido casi fenomenológico. De esa manera el público siempre implicaría esa **representación**, esa “imagen sobre” del otro, el concepto de **representación** estaría más bien relacionado con lo que mencionas, Rafa, de “hacer público” o “publicar”. Y yo me pregunto sobre la imposibilidad de controlar el contenido de esa publicación. ¿Es una (pre)ocupación de *Los Torreznos* controlar ese contenido que se publica? ¿Creéis que es posible?

RAFA: Yo creo que el control sólo llega a lo que tú ofreces, a las condiciones en cómo lo haces, pero *las lecturas son patrimonio del espectador. Son obra de él. Nuestra preocupación está en elaborar y definir el contenido de salida y en definir las condiciones en las que puede ser recibido*⁹⁰, pero su funcionamiento sólo se resuelve en la “recepción” que hagan los espectadores/as. El control sólo llega hasta ese umbral. Tú das algo, concreto y definido, pero esa pieza, requiere de

90 Subrayado mío.

una lectura en la que uno sólo puede ser... espectador de los espectadores.

Y ahí no hay pre (ocupación). Sólo hay interés en saber qué se está sacando, que se está obteniendo a partir de lo que hemos ofrecido.

CECILIA: Volviendo al tema de la **representación**: Hay una pieza de Dan Graham, del año 1975: **Performer/Audience/Sequence** que me recuerda a *La caverna*.

(Graham, 1975)

DAN GRAHAM: "I face the audience. I begin continuously describing myself - my external features - although looking in the direction of the audience. I do this for about 8 minutes. Now I observe and phenomenologically describe the audience's external appearance for 8 minutes. I cease this and I begin again to describe the audience's responses. The pattern of alternating self-description/description of the audience continues until I decide to end the piece.⁹¹ In this passage, greater precision is applied to the change of perspectives. Self-observation and self-description alternate with observation and description of the audience. We can distinguish among four different perspectives in the process:

1. The performer's perspective on himself.
2. The performer's perspective on the others.
3. The audience's perspective on itself.
4. The audience's perspective on the performer as an other.⁹²

Hay otra pieza suya, **Performer Audience Mirror** de 1977⁹³, que reproduce esta

92 DIETER HUBER, Hans. *Performance and audience in the work of Dan Graham*. En <http://www.asa.de/magazine/iss5/4huber.html>. Split attention. [Consultado el 25 de abril de 2014].

DAN GRAHAM: "Me enfrento a la audiencia. Empiezo describiendome a mí mismo continuamente- mis características externas - aunque sigo mirando en la dirección de la audiencia. Hago esto durante unos 8 minutos. Ahora observo y describo fenomenológicamente la apariencia externa de la audiencia durante otros 8 minutos. Dejo esto y empiezo de nuevo para describir las respuestas de la audiencia. El patrón de alternancia de autodescripción/descripción del público continúa hasta que me decido a poner fin a la pieza. En este pasaje, la mayor precisión se aplica al cambio de perspectivas. La autoobservación y autodescripción alternan con la observación y descripción de la audiencia. Podemos distinguir entre cuatro perspectivas diferentes en el proceso:

1. La perspectiva del actor sobre sí mismo.
2. La perspectiva del intérprete sobre los otros.
3. La perspectiva de la audiencia sobre sí misma.
4. La perspectiva de la audiencia sobre el artista como un otro.

93 Ídem. La pieza se puede ver en: https://www.youtube.com/watch?v=RjiLZ_AOtOA.

misma estructura pero con un espejo en el que se refleja el público:

(Dieter, 1977)

HANS DIETER HUBER: The public hears the performer speaking and sees his body at the same time. [...] the interaction proceeds according the same scheme used in the two performances described above. Now, however, a significant change takes place. And this change, which I would like to examine more closely, leads us to the heart of the experience of art. The performer turns around and faces the mirror. If we view the mirror in metaphorical sense as an image or a picture, then we can say that the artist faces a picture that presents him and the audience from the same perspective. [...] Both become joint observers of a third party, i.e. of a medium: the depiction of a social community. In the mirror, both see a reversed representation of their public selves and thus have the opportunity to experience themselves, in a static and momentary sense, as a portrait of a social group.[...] In the last phase of the performance, Dan Graham describes the appearance of the audience. Remarkably, no one laughs. [...] Through the observation of his mirror image a profound change takes place in the viewer. Everyone has an experience of self in viewing his mirror image which alienates him from himself. He sees himself as an other. The experience of the I as an other, as difference, can lead to an objectifying self-transformation, to a permanent process of development, stabilization and change of social identity as social difference.

Me refiero a estas dos piezas, porque guardan ciertas similitudes con La Caverna, pese a que el punto de partida sea muy diferente, pero sobre todo porque creo que ilustran bastante bien esa idea de **representación**, esa reflexión sobre nuestros cuerpos y nuestra presencia como **representación/imagen** de nosotros mismos. **Representación** es, de hecho, una palabra que

349

El público escucha al intérprete hablando y ve a su cuerpo al mismo tiempo. [...] La interacción procede según el mismo esquema utilizado en los dos actuaciones descritas anteriormente. Ahora, sin embargo, un cambio significativo tiene lugar. Y este cambio, que me gustaría examinar más de cerca, nos lleva al corazón de la experiencia del arte. El artista se da la vuelta y se enfrenta al espejo. Si vemos el espejo en sentido metafórico como una imagen o un cuadro, entonces podemos decir que el artista se enfrenta a una imagen que él y el público observan desde la misma perspectiva. [...] Ambos se convierten en observadores conjuntos de un tercero, es decir, de un medio: la representación de una comunidad social. En el espejo, ambos ven una representación invertida de su ser público y así tienen la oportunidad de experimentarse ellos mismos, en un sentido estático y momentáneo, como un retrato de un grupo social. [...] En la última fase de la actuación, Dan Graham describe la aparición de la audiencia. Sorprendentemente, nadie se ríe. [...] A través de la observación de su imagen en el espejo un profundo cambio tiene lugar en el espectador. Todo el mundo tiene una experiencia de sí mismo en la visualización de su imagen en el espejo que le aleja de sí mismo. Se ve a sí mismo como un otro. La experiencia del yo, como "un otro", como diferencia, puede conducir a una auto-transformación objetivizante, a un proceso permanente de desarrollo, estabilización y cambio de la identidad social como diferencia social.

da miedo a los artistas que se dedican a la performance porque va cargada de referencias al teatro burgués y al ilusionismo, pero me parece interesante pensar este concreto en relación a vuestro trabajo que huye deliberadamente como señalas, de esa noción. Una **representación** es también una imagen, una idea o un símbolo. Un jeroglífico es una **representación** y depende de las ocasiones, hasta un síntoma. Nuestra percepción no es sino un ejercicio de representar el mundo en función a unas herramientas. Hay también, algo de la vieja idea de mimesis en la **representación** y eso me lleva a otra pregunta. ¿Cómo funciona el espejo entre vosotros dos?

RESPUESTA:

CECILIA: Leo un artículo sobre Los Torreznos y su relación con el público contada desde un miembro de la audiencia.

(Un perro Checo, 2014)

UN PERRO CHECO: *Los Torreznos* consiguen algo parecido: un encuentro no forzado, una participación del público sin querer queriendo, un discurso abierto y reflexivo, un campo de juego a la vez que de pensamiento, una sencillez de lo complejo, un humor apelativo y profundo, un diálogo entre superficie y fondo, una lupa que muestra pero no dice, etcétera. Etcétera. Ellos saben que los que van a sus piezas no son imbéciles. Quizá de los allí presentes yo fuese el más estúpido: suele pasar con los que escriben, siempre dejándose cosas fuera, malinterpretando. Me disculpo al empezar.⁹⁴

Hablando del público, le comenté brevemente a Rafa que en la última que vi vuestra. La energía española normal, me pasaron varias cosas: amé la primera pieza en inglés que no había visto (*Identity*). Pero sobre todo, me gustó el intermedio⁹⁵.

94 CHECO, Perro. Lo normal no es nada, nada es normal. 5 de mayo 2014. En: <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/tag/los-torreznos/>. Consultado el 5 de mayo 2014.

95 Entre ambas piezas, *Los Torreznos*, hacían un intermedio donde sugerían al público que se marchara de una manera lo suficientemente ambigua como para que gran parte del público se quedara. En el tiempo que duraba el intermedio, iban colocando los elementos para *Energía española normal* y a la vez, describían lo que estaban haciendo.

Me gusta de vuestro trabajo los espacios de incertidumbre que se crean. Hay algo siniestro en el sentido más textual: algo que se reconoce como familiar pero que se somete a un extrañamiento. Como si la realidad estuviera sometida a una presión, el caso es que en ese intermedio, el espacio que creabais hablando sobre lo que estabais haciendo y sobre lo que hacíamos nosotros ahí parados, me recordó en algo a La Caverna. Me gusta pensar sobre esto a partir de una pregunta de Maral y vuestra respuesta.

MARAL KEKEJIAN: Lo curioso es que, aparte de eso, antes de empezar siempre contáis lo que vais a hacer.⁹⁶

JAIME: Bueno, hay una tradición más Brechtiana dentro de Los Torreznos y otra menos, pero sí... son cosas que nos mantienen vivos.

RAFAEL: Yo creo que el explicitar las cosas es un truco de la **representación**. Es un truco y es real, porque tú no engañas, pero apuestas a que va a ser más que eso, que va a ser una experiencia, estás dando una información intelectual, y sin embargo lo que la gente se va a encontrar, si todo sale bien, es una experiencia más emocional. Es un juego en contra del carácter críptico de mucha cultura performática, es colocarte en un plano más sencillo y cotidiano, es decir "esto va de esto", y ahora lo vamos a hacer.

CECILIA: Si no cuestionáis el espacio escénico convencional, como hacíais en La Caverna, ¿Cómo creéis que el espacio del edificio del teatro afecta a vuestras acciones? ¿Podríais desarrollar ese "elemento o tradición Brechtiana" en vuestro trabajo y cómo creéis que se refleja en el público?

96 IN-PRESENTABLE 03-07. Publicación con motivo de los cinco años del festival. La Casa Encendida 2007. Madrid. ENTREVISTA A LOS TORREZNOS. (Versión no definitiva) En <http://www.lostorreznos.es/textos.swf>. Consultado el 25 de febrero de 2014.

RAFA: El edificio del teatro en primera instancia me parece interesante porque es un lugar cómodo donde sentarse a ver qué te cuentan. Lo que ocurre con nuestro trabajo (y con muchos otros, supongo) es que el tipo de narración que planteamos requiere ser completada por quien la observa. No es suficiente con oír y ver. No se entiende lo suficiente. Hace falta entrar en ella, poner algo de tu parte. Completar el sentido.

JAIME: Hemos estado en muchos espacios, tantos que tal vez pudiera ser el momento de hacer una enumeración y establecer consecuencias de lo que implica cada uno. Últimamente nos estamos acercando a ese espacio teatral, el que llamas escénico convencional. Este acercamiento tiene un punto ingenuo, como muchas de las cosas que hacemos. Es una ingenuidad sin dobleces, sencilla. Efectivamente el no cuestionamiento implica una aceptación de la normativa que en ocasiones nos perjudica, neutraliza la acción, la cortocircuita. Pero no es fácil ni de adivinar, ni de evitar a tiempo. En ocasiones sin ese cuestionamiento explícito hemos conseguido un elemento de desequilibrio que permite a la acción desarrollarse en un territorio de incertidumbre poderoso. Hablas de ese espacio intermedio entre las dos piezas, *Identity* y *Energía Española Normal*, y coincido plenamente contigo. De pronto se despliega un territorio de desconcierto entre la hilaridad y la burla donde no es fácil posicionarse. Tanto para el que hace como para el que mira. El hacedor puede patinar, caerse de bruces, partirse la crisma y tener que continuar con el juguete roto: sabe que la conexión ha dejado de funcionar. El observador no tiene claro si reírse o indignarse, si dejarse llevar de la mano o abandonar la sala. EN ESOS ESPACIOS INTERMEDIOS PIENSO QUE MUCHAS VECES RECUPERAMOS UNA ESENCIA, UN ESPÍRITU, UNA SENSIBILIDAD COMPARTIDA HACIA LO EXTREMADAMENTE SIMPLE QUE NOS UNIÓ HACE YA AÑOS.⁹⁷ En ocasiones solemos desarrollar esta estrategia al principio de las piezas, en las introducciones, un espacio fundamental de trabajo, mucho más maleable que las partituras centrales.

97 REFERENCIA CRUZADA PÁG. 74-75. CONVERSACIÓN CON LILIA MESTRE SOBRE EL CONCEPTO DE IN BETWEEN.

Ahí, quiero creer, el espíritu del desconcierto sigue vivo, tanto como la misma perplejidad de seguir bombeando sangre un día tras otro.

CECILIA: También me pareció, a propósito del público como os decía, que había unas expectativas de "show" que en ocasiones me parecía que jugaban a la contra de la pieza (sobre todo en *Energía española normal*). Me parece que vuestro trabajo se construye sobre detalles⁹⁸ que si se evidencian (la risa es una manera de señalar) se ahogan, se sofocan y hace que la acción se quede en la superficie y resulte más difícil penetrar en las capas que -creo- proponéis. (Me pasó con lo de las batallas por ejemplo, es muy interesante ese espacio en el que te descubres riendo sobre algo trágico). *En ese momento los Torreznos identificaban batallas famosas con partes del cuerpo. ¿Cómo afecta el público al desarrollo de la pieza? ¿Es necesario para vosotros huir de lo teatral, o al menos no situaros en un código determinado?

353

JAIME: Podría empezar de nuevo de la misma forma: *inevitablemente el público siempre está ahí*. Y digo inevitable ya que para nosotros nunca es invisible como sucede con mucha frecuencia en el espacio escénico convencional. En este sentido resulta interesante observar cómo al estar sobre un escenario teatral con las luces encima el público se eclipsa, desaparece, deja de ser visible. LA LUZ QUE TE HACE PROTAGONISTA BORRA CON LA MISMA FUERZA EL CUERPO DEL QUE MIRA.⁹⁹ Sobre un espacio escénico convencional tienes en muchas ocasiones la sensación de estar sólo, trabajando en un escenario frente a un espacio vacío sin nadie delante. Los focos

98 Cito de una entrevista vuestra, en vuestra página web: IN-PRESENTABLE 03-07. Publicación con motivo de los cinco años del festival La Casa Encendida 2007. Madrid. ENTREVISTA A LOS TORREZNOS. (Versión no definitiva) En <http://www.lostorreznos.es/textos.swf>. Consultado el 25 de febrero de 2014.

RL: Nosotros no tenemos una conciencia coreográfica elaborada, con lo cual, limitarnos en ese sentido nos ayuda a potenciar otro tipo de cosas: el pequeño gesto... evidentemente, jugamos en un terreno donde lo pequeño tiene mucho valor.

99 REFERENCIA CRUZADA PÁG. 342.

ciegan (ya lo enunciamos explícitamente en la segunda parte de *La Cultura* (2007): "me gusta que me cieguen, que me deslumbren, que me aturdan...")

En la performance ha habido y hay muy poco foco, es curioso. Esa barra de luces frontales iluminando como un sol ardiente está desterrada del universo performático. Se podrían buscar muchas causas. La primera que se me viene a la mente es económica. Tales son normalmente las limitaciones que trabajar bajo esa estructura lumínica es impensable, al menos hasta ahora. Esto nos ha hecho tener un músculo bien desarrollado con respecto al que viene a verte. Algo así como: vienes a pasar un tiempo conmigo y yo lo voy a pasar junto a ti. Te veo perfectamente, igual que tú a mí. Los dos tenemos la misma **luz**. Partimos de una situación de igualdad.

Esta paridad lumínica se plantea en *La Caverna*. Hay la misma **luz** tenue, un tanto mortecina, en la escena que el patio de butacas. Desde ahí se arranca: una cierta extrañeza de escenografía teatral mezclada con una descripción de lo que se ve o sucede delante nuestro. Efectivamente estamos intentado huir aquí de ese código teatral que intentar atraparnos, subsumirnos, envolvernos... Desesperadamente diría, cabalgamos sobre sesenta minutos intentando hacer soportable, simbólica y literalmente, un discurso seductor vacío que no lleva a ninguna parte. Es un falso círculo, en el que empezamos instalados en lo real y concluimos inundados por lo imaginario.

RAFA: Creo que el público afecta al menos de dos formas: una diría que "física" en la que el "clima", la "respuesta", el "tono" del público condiciona el ánimo, el tono, el clima de los que estamos accionando. Rellena o vacía el "entusiasmo" del que está haciendo. Eso modifica la ejecución de la pieza, su ritmo, su intensidad. Eso afecta el desarrollo físico de la pieza. Este aspecto está sometido a las leyes del contagio. El clima tiende a contagiarse. Desde otro punto de vista más "mental"... cualquiera de estas piezas (y todas en general) se concluyen, se completan, en el

interior de los espectadores. A mí me parece que la interpretación del espectador es la que construye el sentido de la pieza, al menos para ese espectador. Pero es que la pieza existe si alguien la ve. Así que la pieza está plenamente afectada por la interpretación del espectador. Aunque nosotros repitiéramos exactamente la misma pieza (cosa que es imposible), su lectura sería diferente en cada caso y cada espectador la haría suya. Lo de "lo teatral": Hemos utilizado, y utilizamos la coletilla "esto es muy teatral" para calificar acciones o planteamientos que se actúan demasiado. Que nos hacen más personaje y menos persona. En lo grueso se puede distinguir bastante, pero en la frontera hay una línea muy difusa o no hay línea. Y nosotros nos movemos por la frontera. Ejecutamos una partitura, a veces como músicos y a veces como "unos" que no somos nosotros exactamente. Acentuamos ideas o posturas, que no son exactamente las nuestras, para poner de manifiesto emociones, reflexiones, contradicciones, que nos interesa articular. Con el tiempo, después de quince años, se configura cierto código "torrezno" que puede reconocerse en base a ciertas claves: intensidad, repetición, ironía, etc. En ningún caso son "a prioris" sino consecuencias de una manera de hacer. Obviamente ese "código", estilo, lenguaje, a la vez que facilita cierta identificación, se convierte en una expectativa, en un "formato" que puede limitar nuestra capacidad creativa.

CECILIA: En una entrevista que encontré en vuestra web leo:

(Vallauré, 2010)

En el ámbito de la performance española, nosotros ocupamos actualmente un lugar extraño, un tanto molesto, porque trabajamos con partitura, repetimos los trabajos, son trabajos muy cerrados en cuanto a estructura, aunque tengamos un margen de improvisación, y claro, eso choca un poco con la dinámica de nuestra generación, que se basa en la improvisación, en un trabajo muy contextual, con poca preparación previa sobre lo que va a realizarse...

¿Cómo se relaciona vuestro trabajo con la relación entre "Lo escrito" y lo improvisado? Y desde aquí: La partitura de Isidoro. Me interesa el punto de partida de un trabajo desde cierta "limitación". ¿Podrías decirme algo sobre esto?

JAIME: Desde el primer trabajo que hicimos juntos, *el ABC de la performance* en 1994, siempre ha existido una necesidad de escribir, mejor partitizar, la acción que vamos a ejecutar. Supongo que nace de una necesidad de entenderse en el antes, en el durante y en el después. Una necesidad de no perderse, tan extendida en el quehacer performativo. Nos interesa encontrarnos en algún sitio, en alguna parte imprevista, no imaginada previamente. Seguramente eso hace que el trabajo siga siendo estimulante: no saber nunca donde y cuando nos encontraremos. Esta escritura de la acción se asemeja más a las herramientas musicales que literarias. Es más un tomar nota, levantar acta de lo que se hace o se pudiera hacer. Mirar, observar, anotar, acotar... Y posteriormente estructurar. Construir unos cimientos. Dar solidez al acto futuro.

Es un deambular, un viaje de ida y vuelta entre la acción y el concepto. En este movimiento lo improvisado hace inevitablemente su aparición. Siempre está ahí. Es el oxígeno que permite encarnar las ideas, humanizarlas. Lo escrito nunca está definitivamente fijado; siempre tiene un margen de vibración que permite introducir pequeñas partículas de incertidumbre, desconcierto, perplejidad... En este sentido la partitura de *La Caverna* no ha supuesto ninguna sorpresa en nuestra manera de trabajar. Hay una serie de normas que limitan un territorio y nosotros transitamos por ellas. En ese recorrido tenemos que saber encontrar fundamentalmente el tono, el pulso del viaje. En este caso una dificultad añadida es la ruptura de la frontalidad dual al estar enfrentados: uno da la cara y tiene que responder, y el otro la oculta y se encarga de preguntar... Tal vez la complicación real de este trabajo sea resolver un dilema que sabemos irresoluble. Quiero decir, el público al inicio sabe que está dentro de una ficción y juega a ella, se deja llevar, se deja hacer, entiende lo que sucede. Todo cambia con el apagón y el cambio de posiciones: la ficción se hace tan transparente que resulta insoportable. La empatía se craquela. La seducción se hace inviable...

RAFA: Nada que añadir a lo de Jaime...

CECILIA: Cuando Juan os pregunta sobre el juego:

(Juan Domínguez, 2014).

JD: La última: "El Juego"

JV: El juego es la esencia de la vida.

RL: Es el método, ¿no? El método de exploración básico.

JV: Es la manera que tenemos de relacionarnos, que, por desgracia, la perdemos siendo adultos. Por suerte la química entre nosotros sigue funcionando, pero se puede acabar en cualquier momento, porque trabajamos al borde de la estupidez, y puedes pensar que el otro está diciendo una sarta imparable de memeces... y sin embargo no. Yo creo que el juego, en primera instancia, es una herramienta comunicativa que nos provoca ese encantamiento de crear algo y en última instancia de creer en algo...¹⁰⁰

Me quedo con ganas de saber: ¿Cómo se integra (si sucede) al espectador en ese juego?

RAFA: Posiblemente, si "nos entienden", si se emocionan con una pieza nuestra, si hacen su viaje a partir de nuestra propuesta... significa que han entrado en el juego. Que prolongan nuestro juego a su manera. Que descubren posibilidades en lo que estamos proponiendo. Obviamente no todo el mundo entra en el juego.

JAIME: Últimamente en nuestros trabajos parece haber una tendencia mayor a proponer más explícitamente al que mira un campo de participación más activo. Es posible que el trabajo con Juan Domínguez *Ya llegan los personajes* (2011) nos haya colocado en una posición más reflexiva sobre los que implica el hecho escénico y la participación del público. En el ámbito de la escena contemporánea se habla con frecuencia de trabajos de participación, de la necesidad de hacer propuestas escénicas colectivas que impliquen a un grupo y no solamente a un individuo, de la urgencia de romper la dualidad hacer-mirar. Nuestro quehacer

100 IN-PRESENTABLE 03-07. Publicación con motivo de los cinco años del festival La Casa Encendida 2007. Madrid. ENTREVISTA A LOS TORREZNOS. (Versión no definitiva) En <http://www.lostorreznos.es/textos.swf>. Consultado el 25 de febrero de 2014.

performativo siempre nos ha llevado, colectiva o individualmente, a tener presente a ese público. A tenerlo pegado, encima, tocándonos la ropa. También a ser muy conscientes del contexto, siempre cambiante, donde realizar las piezas. Este recorrido nos coloca en una posición de permanente sospecha participativa. ¿realmente el público participa? ¿o en realidad se ve abocado inevitablemente a entrar por el aro? ¿existe una libertad real de elección? ¿nos se trata más bien de un juego bastante perverso muy cercano a una manipulación colectiva?... Siguiendo esta estela, y seguramente en parte como respuesta al trabajo con Juan, nace la pieza de LAS POSICIONES¹⁰¹, una especie de alegoría adulatoria que permite desde el entusiasmo poder hacer del público un falso protagonista. Pero imagino que de esto hablaremos más adelante. Quería añadir finalmente que este ámbito de "entendimiento ligado a la emoción" que plantea Rafa seguramente también tiene mucho que ver con nuestra mirada explícita, consciente, sin obstáculos ni rodeos, al que está ahí delante. Una mirada sostenida que pregunta, cuestiona, interpela permanentemente, tal vez lanzando una única pregunta enunciada de mil maneras diferentes: ¿pero me estás entendiendo? ¿sabes realmente de que va esto? ¿eres consciente de lo que está pasando? ¿sabes qué hacemos aquí juntos? ¿entiendes lo que te digo?...

CECILIA: Ya que has mencionado *Las posiciones* y es la otra de vuestras piezas de la que querría hablar, leo en su presentación:

Las posiciones

2011 60 MIN

SALA, PROYECTOR, PANTALLA, SILLAS (UNA POR ESPECTADOR)

Sobre el supuesto protagonismo del público. Los espectadores eligen el lugar donde colocan su silla en la sala, aunque luego van siendo desplazados con amabilidad. Ello desemboca en un aplauso por parte de *Los Torreznos* que se convierte en un falso diálogo y reconocimiento entre ellos y los espectadores. El aplauso se va dirigiendo a diferentes elementos del lugar; después, a personas allí presentes. Finalmente siempre son los mismos quienes dirigen nuestro entretenimiento.

Es inevitable para mí pensar acerca de los nombres. En el documental de Alan

101 REFERENCIA CRUZADA P. 162.

Berliner: *The sweetest sound*¹⁰² el artista invita a seis o siete que se llaman como él a cenar. Pensaba, mientras veía el vídeo de las posiciones en los nombres. Tal vez lo que haga que el público sea una masa, es que sus integrantes no tienen nombre... No tengo claro si preguntar algo aquí... sólo quería compartirlo. Lo de los nombres, desde Valente, que dice algo como "el nombre al que perteneces" me llama mucho la atención. Tal vez, una de las características del público es que no se puede individualizar y que cuando se individualiza, se transforma en algo que ya no es un nombre colectivo, similar a la estrategia de Roger Bernat cuando pide el DNI al principio de su pieza *Domini públic*.

RAFA: Sí, me parece que esas dos reflexiones encajan con el sentido de la pieza... En primera instancia, pedir el nombre es como una acción un poco "policial". Ligeramente incómoda, aunque lo hacemos con amabilidad. No como una norma (si no me das tu nombre, no puedes entrar), sino como una petición para que el trabajo funcione, para que la pieza comience. En todo caso, uno no va a ver una performance para dar el nombre. Es más cómodo el anonimato. Como tú dices: el público no tiene nombre. Así que la operación del nombre se vuelve positiva cuando el nombre aparece en la escena: De público te conviertes en protagonista. Simplemente proyectando el nombre. Esa transición es muy sencilla y muy poderosa. Pero en las propias proyecciones, cuando aparece muchos nombres, muchísimos, se vuelve otra vez a la masa, y a los nombres "conocidos".

JAIME: En esa transición sencilla y poderosa que señala Rafa se cuece una parte fundamental de la pieza. De pronto, sin previo aviso, sin que obedezca a una lógica narrativa o "accional", surge el primer nombre propio en la pantalla. Es el primer texto que se ve. Y resulta que es el nombre de alguien, alguien del público que adquiere inmediatamente todo el protagonismo. Alguien de carne y hueso, al que dirigimos nuestros aplausos y vítores, y que normalmente suele ponerse en pie y

102 BERLINER, Alan. *The sweetest sound*. 2001 (Germany). Se puede ver un extracto en: https://www.fandor.com/films/the_sweetest_sound

saludar, muy parecido a como se hace en una plaza de toros. Por un instante ese nombre propio se carga de toda la energía circulante puesta en marcha por unos aplausos ambiguos, entre adulatolorios y coquetos, entre bromistas y cargantes. Y desde ese protagonismo sobrevenido hay inevitablemente, sí como no, un reconocimiento de pertenencia que acaba excediendo debido al calor de la masa. Como si uno no fuera un contenedor suficiente para su propio nombre. Continente y contenido tienden entonces a disociarse, desajustarse.

CECILIA: Otro elemento que llamó mi atención es "la crítica a la participación". En la presentación de *Las posiciones*, habláis de "el supuesto protagonismo de público" "falso diálogo y reconocimiento entre ellos y los espectadores". ¿Cuál es vuestra opinión sobre la estrategia de participación (de forma intencional, deliberada, en sus objetivos, no sé...) en escénicas? ¿Qué os interesa y qué no?

360

RAFA: *Mi opinión es que no es correcto hablar de participación en los planteamientos escénicos. Para mí, participar es poder tomar decisiones sobre los temas que te afectan. En un trabajo escénico, desde el happening hasta el "teatro social", se determinan unas pautas bastante estrechas para que el público haga lo que corresponda. El público funciona de la manera en que le marcan. Eso es casi lo opuesto: hacer lo que te mandan. La implicación posible es la que te obliga a completar una reflexión que se hace necesariamente tuya.*¹⁰³

JAIME: Totalmente de acuerdo con el planteamiento de Rafa.

Esta pieza de *Las Posiciones* se gestó a continuación del trabajo con Juan Domínguez *Ya llegan los personajes*. En muchos aspectos se ve influida por el trabajo anterior. Podría decirse que es una especie de respuesta sobre cómo fijar con claridad y sencillez una posición ideológica sobre las estrategias y los límites de la participación escénica. En *Ya llegan los personajes* la participación del público se limita a una complicidad compartida en un cambio de código sobre los regis-

tros potenciales del humor. Una complicidad que se gana mediante estrategias de supuesta participación: miradas compartidas, proximidad, calor corporal, gestos, preguntas, juegos simples, transformaciones burlescas, peleas colectivas... En definitiva un juego de seducción lúdica que en ocasiones roza lo absurdo y el sinsentido, y en otras el desmadre infantil. Todo ello siempre en escena. En un espacio pautado, milimetrado, codificado. Donde pase lo que pase hay siempre una estructura que lo sustenta, una lógica de sentido final basada en un pacto colectivo. Esa barrera entre el que mira y el que hace para nosotros está rota desde hace muchos años. Las estrategias performativas te colocan en un lugar diferente, en ocasiones dentro de la realidad misma, donde en ocasiones no hay una distinción clara entre el que viene a ver y el que cuenta o dice algo. Todo forma parte del mismo continuum...

CECILIA: ¿Qué opináis de la dicotomía hacer-mirar?

361

RAFA: El público no va a hacer. Va a observar. Va a recibir una reflexión. Posiblemente esta sea una falsa dicotomía. El asunto no es hacer o mirar, el asunto es el grado de conciencia que te provoca la experiencia. De qué te puedes dar cuenta. Cómo lo disfrutas, qué te despierta.

CECILIA: ¿Pensáis que es posible la creación de colectivos a partir del trabajo escénico (escénico-performativo...)

RAFA: Creo que puedes desarrollar un trabajo en el que el público forma parte, hace crecer, moviliza, materiales e ideas. Pero no creo que sea una creación colectiva, porque en ese ejercicio no se produce un sentido común, sino un conjunto de experiencias particulares...aunque estén todos metidos en el mismo sitio.

CECILIA: ¿Desde dónde se mira? (desde el espacio del espectador o desde la escena) en qué se diferencian ambas miradas?

RAFA: Considero que se mira desde el espacio del espectador. Desde la escena es una mirada que ya ha mirado. Es más presente el espectador que quien hace en escena. El que hace en escena, "pone de manifiesto" algo que tiene que ver con algo que ya se ha visto. El espectador lo puede ver por primera vez.

"Finalmente siempre son los mismos quienes dirigen nuestro entretenimiento"

CECILIA: El público (y II).

Al hilo de vuestra respuesta, me gustaría volver a hablar del público. Comienzo citando a Rafa:

RAFA: Posiblemente, si "nos entienden", si se emocionan con una pieza nuestra, si hacen su viaje a partir de nuestra propuesta... significa que han entrado en el juego. Que prolongan nuestro juego a su manera.

¿Estaría ahí tal vez, la condición de *espectador emancipado*? en esa interpretación, viaje, muerte del autor, carta robada y viaje circular? En la posibilidad de que algo se inicie a partir de vuestra propuesta?

RAFA: Creo que sí. Algo se mueve y hace moverse a los que están allí. Pero eso no garantiza ninguna emancipación. La "emancipación" dependerá de la capacidad del espectador. De su capacidad de traducir la experiencia en algo significativo.

CECILIA: (Puedo, con vuestro permiso, transformar las preguntas que lanzaba Jaime en la última sesión en preguntas "no-retóricas"? ¿Realmente el público participa?

JAIME: Volvemos al mismo punto. El público está obligado a aceptar o no una propuesta. Si entró en ella disfrutará, si decide quedarse fuera seguramente se aburra. Puede mantener una posición intermedia indecisa (un sí pero no, un hasta aquí, un cerrar los ojos y dejarse llevar...) y desde ella ir valorando, decidiendo sobre la marcha. Sin embargo si el esfuerzo es muy grande seguramente por comodidad, cansancio, recelo o sospecha tiende a quedarse fuera. El público puede jugar, pero al juego que se le propone no a otro.

CECILIA: ¿o en realidad se ve abocado inevitablemente a entrar por el aro?

JAIME: Es que en eso consiste prioritariamente la experiencia escénica. Sucede que se llama de otra forma. Personalmente no puedo ver mucho teatro ya que no consigo entrar por ese aro que es la norma de trabajo mayoritario, aquí en España: una manera de declamar, de moverse, de mirar, de dirigirse al público como si fuera un ente abstracto, una manera de estar sobre la escena, una actitud, en definitiva una posición. No consigo creérmela. No consigo entrar en ella. No me interesa en absoluto. Nosotros intentamos que el juego sea otro, otras las normas, otras las actitudes, otras las maneras de relacionarse. Pero es inevitable que quien venga a verlo tenga que pasar por el aro, el nuestro, aunque sea más amplio y colorido.

CECILIA: ¿Existe una libertad real de elección?

JAIME: Esa libertad real para mí empieza a ser posible si el marco escénico se rompe. Se empieza a trabajar fuera del edificio, de su limitación física y conceptual, buscando otras formas, maneras, estrategias, consensos que permitan una relación mucho más libre entre el que propone algo (persona, institución, grupo) y quien acude a esa propuesta (en representación propia o como colectivo).

CECILIA: ¿No se trata más bien de un juego bastante perverso muy cercano a una manipulación colectiva?

RESPUESTA:

CECILIA: Me parece especialmente valiosa la estrategia que desarrolláis en Las posiciones pero: ¿No es extraño estar -de alguna manera- criticando algo desde la posición de "estar haciendo" ese algo?

RAFA: Esa fórmula de criticar algo desde "el estar haciéndolo" es muy nuestra.

Es muy valiosa, porque te hace encarnar, de manera exagerada, manifiesta, algo que todos tenemos en alguna medida. No sé si es algo catártico para el espectador, pero presentas algo que llevas al límite, que lo estiras tanto que el tópico se transita desde la identificación, la repudia, lo hilarante, lo que se sale del tiesto.... Ese es un procedimiento muy torrezno y aquí se desarrolla en el aplauso.

CECILIA: ¿Podríais darme más información sobre el nombre. A qué se refieren esas "posiciones" (público performer, movimiento físico o posicionamiento frente al concepto interactivo) hay alguna otra referencia? ¿Cuál es la importancia del espacio en la relación con el público?

RESPUESTA:

CECILIA: El aplauso. Una última consideración en torno a Las posiciones que me permite enlazar con el siguiente capítulo. Glenn Gould, tiene un escrito que se llama: *Que se prohíba el aplauso*¹⁰⁴. En *Las posiciones*, ¿es el aplauso una parodia?

104 GOULD, Glenn. *The Glenn Gould reader*. Editor: Tim Page. New York: Vintage Books, 1990. *Let's Ban Applause!* (Que se prohíba el aplauso). Artículo contenido en el libro.

EPÍLOGO:

RAFAEL:: Yo creo que uno de los valores de *Los Torreznos* es que sudan.

JAIME: Un valor público, al menos.

RAFAEL: La gente valora mucho que suden en escena, significa un esfuerzo y una intención, a veces incomprensible, por contar algo, por transmitir algo, y entonces, en ese esfuerzo se cobra otra importancia.¹⁰⁵

RAFAEL: El tipo de trabajo que hacemos exige, por parte del espectador, si quiere entrar en el juego: trabajo. No es, digamos, una narración que escuchas y comprendes. Es un contenido que tienes que construir y si no construyes, te quedas fuera.¹⁰⁶

105 IN-PRESENTABLE 03-07. Publicación con motivo de los cinco años del festival. La Casa Encendida 2007. Madrid. ENTREVISTA A "LOS TORREZNOS". (Versión no definitiva) En <http://www.lostorreznos.es/textos.swf>. Consultado el 25 de febrero de 2014.

106 VELA BUENDÍA, Arantxa / ATENCIÓN OBRAS. *Los Torreznos, ¿una fruta?* Entrevista a *Los Torreznos* en el programa: Mi reino por un caballo. 28.02.2013. En <http://www.rtve.es/television/20130228/torreznos-fruta/611007.shtml>. [Consultado el 2 de febrero de 2014].

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.

I was put ON STAGE for the concert, and I got to see the audience FREAK OUT from *The Stones*' perspective. Everyone came together; surging like a sea to the stage, thousands of eyes never leaving MJ's [Mick Jagger's] magical being. Such power with a capital P. How would it feel to have thousands of kids "under your thumb," ha! He was wearing a long red scarf, and got down on his knees to whip the stage with it during "Midnight Rambler," and it was the most sensual thing I've ever seen. [...] Mick was so sexy. I had never seen anybody move like that; it was downright scuzzy, driving the girls in the audience to poke and prod at their private parts. One half-nude girl climbed down the drapes and hung on to Mick's corduroy-clad leg until two guards pried her off and tossed her back into the wailing crowd.¹⁰⁷

En *Masa y poder*, Elías Canetti habla del mar como uno de los símbolos para referirse a la multitud. Dice:

The sea is multiple, it moves, and it is dense and cohesive. Its multiplicity lies in its waves; they constitute it. They are innumerable; the sea-farer is completely surrounded by them. The sameness of their movement does not preclude difference of size. They are never entirely still. [...] The sea is strong, it has a voice, it is constant, it never sleeps, it can soothe or threaten or break out in storms. But it is always there.¹⁰⁸

366

Al igual que las gotas de agua son insignificantes, también lo es un sólo fan. Un fan, cuando está solo, se solaza en el silencio del coleccionista: colecciona imágenes, grabaciones o fantasías. Fetiches. Todo coleccionista colecciona fetiches o siendo más precisa:

107 DESBARRES, Paloma. *I'm with the band: confessions of a groupie*. New York: Jove Bokks, 1988. (p.27, p.154)

Estuve en el escenario durante el concierto, y llegué a ver la audiencia FLIPAR desde la perspectiva de los *Stones*. Todo el mundo reunido; surgiendo como un mar frente al escenario, miles de ojos que nunca dejaban de seguir el ser mágico de MJ [Mick Jagger]. Tal poder con P mayúscula ¿Cómo se sentía tener a miles de "niños" "bajo el pulgar", ja! [Él] Llevaba un pañuelo rojo largo, y se puso de rodillas para azotar el escenario con él durante "Midnight Rambler", y era la cosa más sensual que había visto nunca. [...] Mick era tan sexy. Yo nunca había visto a nadie moverse así; era francamente sucio, conduciendo a las chicas del público a señalar y probar sus partes íntimas. Una chica medio desnuda trepó y se aferró a la pierna revestida de pana de Mick hasta que dos guardias la forzaron y la arrojaron de vuelta a la multitud que gemía.

108 CANETTI, Elías. *Crowds and power*. New York: Continuum, 1978. (p.80)

El mar es múltiple, está en movimiento, posee una densa cohesión. Lo múltiple en él son las olas que lo constituyen. Son incontables; quien se encuentra en el mar está rodeado de olas por todos lados. El carácter semejante de su movimiento no excluye diferencias de tamaño entre ellas. Nunca están en entera calma. [...] El mar es fuerte, tiene una voz que es muy cambiante y que se oye siempre. Es una voz que tiene sonido de mil voces. Se le atribuyen muchos factores: paciencia, dolor y cólera. Pero lo más impresionante de esta voz es su tenacidad. El mar nunca duerme.

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



Beatlemania. Foto de AFP



Fans en estadio. Foto de EFE Beatlemania. Foto de Getty Pictures.



todo lo que reúne un coleccionista se vuelve fetiche. Un fan solo no cuenta, es cuando se junta con otros fanes que su esencia se manifiesta. El fan no es nunca un personaje solitario. Los fanes son siempre masa, horda, grupo. Multitud. Según Canetti de la multitud que tiene la virtud de anular el temor ancestral del ser humano a tocar y sobre todo, a ser tocado. Los fanes comparten piel, espacio, presión y hasta fluidos. Cuanto más compacta sea la masa que conforman, mejor.

El fragmento que encabeza este capítulo está sacado de las memorias de una *groupie* ilustre, Pamela Desbarres (*aka Miss Pamela*). Mick Jagger, Jimmy Page, Keith Moon, Gram Parsons, Waylon Jennings, Brandon deWilde, Michael Richards, Woody Allen, Don Johnson son piezas de su colección. *I'm with the band: confessions of a groupie*, es un libro de memorias sobre su vida como fan y *groupie*, pero es -sobre todo- un inventario.

368

El fenómeno de los fanes se mueve entre la fidelidad temporal más absoluta y ciega y la total infidelidad motivada por el exceso y el número, (la marca del coleccionista). Hubiera sido bonito leer un inventario de Perec sobre los fanes. La diferencia entre una fan y una *groupie* (el término se usa en femenino) es también una cuestión cuantitativa. El sexo, el empleo del tiempo que en el caso de algunas *groupies* está totalmente dedicado a su ídolo del momento (llegando a ser su *babysitter*, asistente personal y compañera sexual). Así, The GTO's (*Girls Together Outrageously*) el grupo que apadrinó Frank Zappa, estaba compuesto por su cohorte de *groupies*. Los fenómenos de *groupies* y fanes traen consigo una celebración del público y de lo público.

El lugar de la masa desde el punto de vista de un topoanálisis sería el afuera, un afuera hecho de gritos y manifestaciones de desgarró, entusiasmo o alegría. Un afuera de colas, de espera, de concierto. El afuera de la masa que se recrea en su contacto. Hay una preocupación en ser masa de una manera deliberada, intencionada, consciente. Unánime y absoluta.

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



369

The GTO's. Foto de Baron Wolman. Photographed in Los Angeles, CA, 1968.

(Canetti,)

It is only in a crowd that a man can become free of his fear of being touched. That is the only situation in which the fear changes into its opposite. The crowd he needs is a dense crowd, in which body is pressed to body; a crowd, too, whose physical constitution is also dense, or compact, so that he no longer notices who it is that presses against him. As soon as a man has surrender himself to the crowd, he ceases to fear its touch.[...] Suddenly it is as though everything was happening in the one and same body.¹⁰⁹

La masa, transformada en multitud, en singular, trae consigo la posibilidad de la reivindicación de lo que es común. “What it produces, in fact, is common, and that common we share serves as the basis for future production, in a spiral, expansive relationship”.¹¹⁰

En el artículo: *Hordas espectadoras: Fans, hooligans y otras formas de audiencia en turba*, Manuel Delgado hace una distinción entre público y masa. Así, donde el público es reflexivo, organizado y suele estar sentado, la masa es visceral, anárquica y está en movimiento. El fan es aquel que está entusiasmado (del griego en+theós) Literalmente: *dentro de dios*. El fan es un fanático, está inspirado por dios. Es un éxtasis, un arrebató. El entusiasmo de los fanes es dionisiaco y conecta con el ditirambo y con la línea más ritual de la condición del espectador. Como dijo Canetti el movimiento de la masa es el de la erupción, el estallido. En los fanes hay toda una puesta en escena hecha de camisetas, cortes de pelo y signos identitarios que se mueven entre la mimesis y la parodia. Las ceremonias del fan son ceremonias que se relacionan con la espera, con las colas, con el llanto y con los rituales que van desde la compra de la entrada, hasta la firma de todo tipo de fetiches, (que precisamente adquieren su condición de fetiche mediante la huella que deja esa firma) Una firma que es una traza sobre el cuerpo. Firma en sentido amplio:

109 CANETTI, Elías. *Crowds and power*. New York: Continuum, 1978. (p.15)

Sólo inmerso en la masa puede el hombre redimirse de este temor al contacto. Se trata de la única situación en la que este temor se convierte en su contrario. Es esta densa masa la que se necesita para ello, cuando un cuerpo se estrecha contra otro cuerpo, densa también en su constitución anímica, es decir, cuando no se presta atención a quién es el que le «estrecha» a uno. Así, una vez que uno se ha abandonado a la masa no teme su contacto. [...] De pronto, todo acontece como dentro de un cuerpo.

110 NEGRI, Toni y HARDT, Michael. *Multitud: war and democracy in the age of empire*. New York: Penguin Press, 2004. (p.197)

Lo que produce, de hecho, es común, y eso común que compartimos sirve de base para la producción futura, en una relación en espiral, expansiva.

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.

Así nos sorprende que, durante algunos años, trozos tan insignificantes como la Romanza de la estrella, la Oración de Isabel pudieran tener un concierto de entusiastas fanáticos que se extenuaban aplaudiendo y gritando bis cuando terminaba lo que, sin embargo, para nosotros, que conocemos Tristán, El oro del Rhin, Los maestros cantores, no es más que insípida pobreza.²⁵

¿Has visto alguna vez que cuando has terminado un solo de violín te recompensaran con un pedo, en lugar de un aplauso frenético o de un silencio aún más elocuente porque lo determina el miedo a no poder contener [...], sino el sollozo que has hecho asomar al borde de los labios?²⁶

25 PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido: La prisionera*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.(p.150)

26 Ídem. (p. 23)

signatura, beso, sudor, fotografía... Cualquier resto más o menos material del objeto de su deseo es una reliquia. Por eso me parece que hay una unión entre el fenómeno de los fanes y cierta ritualidad, cierto sentimiento de lo sagrado, pero lo sagrado profanado.

(Agamben,)

Y si consagrar (sacrare) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres. Profano, -escribe el gran jurista Trebacio- se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres.¹¹¹

En toda profanación siempre hay una parodia, hace falta reproducir lo formal, para que se produzca la profanación. Hay que remitirse a ese lenguaje particular que lo sagrado genera y es que -precisamente- tal vez lo sagrado no sea más que esa puesta en escena y toda su escenografía ¿Qué tienen en común lo profano y la parodia? Lo “para” es lo que se sitúa al lado. Parartistas, parateatro... En Agamben encontramos una definición de parodia como *para ten odén*, contra el canto (o junto al canto). “La ruptura del vínculo libera un *pará*, un espacio contiguo, en el cual se inserta la prosa. Pero esto significa que la prosa literaria trae consigo el signo de su separación respecto del canto”.¹¹² La parodia de los fanes actuales es la de la religiosidad, una idea del ritual que ha desaparecido en las sociedades contemporáneas. Es esta idea del ritual la que rastrea Aernout Milk en su trabajo *Speaking in tongues*. Grupos religiosos se mezclan con convenciones de negocios en una instalación multicanal. El artista mezcla material de las iglesias Pentecostales con un evento que tuvo lugar y fue grabado en *Haus der Kulturen der Welt*, donde 200 actores representan “new kinds of religious communities opposite the large secular congregations of the business world, which have incorporated veiled religious rites and features”.¹¹³

111 AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Traducción de Flavia Cosra y Edgardo Casro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. (p.97)

112 AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Traducción de Flavia Cosra y Edgardo Casro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005. (p.50 PROFANACIONES)

113 http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/aernout_mik_speaking_in_tongues/start_aernout_mik.php

Nuevos tipos de comunidades religiosas se oponen a las grandes congregaciones seculares del mundo de los negocios, que han incorporado velados ritos y características religiosas“.

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



Rituales que recrean relaciones de poder desiguales y competición en el mundo de los negocios e increíbles imágenes de ritos ancestrales en las nuevas iglesias. Las audiencias siendo conscientes de sí mismas, protagonizando los eventos. La euforia y el rapto de los cuerpos. LARS EINDIGER, ACTOR DE LA SCHAUBÜNE BERLINESA, AL QUE NOS ENCONTRAREMOS UN POCO MÁS ADELANTE EN EL TRANSCURSO DE ESTAS PÁGINAS¹¹⁴, aparece en las fotografías de *Speaking in tongues*. Caracterizado como un hombre de negocios, ocupa la posición central de una composición extraña, como si se tratara de un cuadro barroco... Mientras sujeta un teléfono en alto, las personas que le rodean alargan sus manos hacia él, en concreto hacia el teléfono. Todos los personajes alrededor parecen desear ese teléfono. Me detengo un rato en esa fotografía, como cuando reconoces a alguien familiar en una imagen. Todas las fotografías que tomé de la exposición tienen en común la presencia de las masas y su transformación. El hecho de que sea un simulacro no le resta impacto. Todos esos espectadores de las convenciones de negocios que devienen, ellos mismos, fanes, *groupies*, protagonistas de esa historia extraña de fe contemporánea. No puedo evitar pensar en *Le maîtres fous*¹¹⁵ el film de Jean Rouch, y los rituales *Hauka* de reappropriación del poder colonial. Me pregunto si en estos rituales contemporáneos no existirá la intención de recuperar algo, tal vez un sentido de pertenencia o de participación de algo que trasciende a uno mismo, o tal vez -incluso- una puesta en escena de la comunidad, provocada precisamente por la nostalgia del grupo.

Las celebraciones contemporáneas del grupo y la presencia de la masa se relacionan con manifestaciones como los grandes conciertos o los partidos de fútbol. En estos últimos, me llama especialmente a atención un modo de interacción presente en diferentes manifestaciones deportivas en los Estados Unidos y Canadá: la llamada *Kiss Cam*, la *Kiss Cam* es -básicamente un “juego social” que tiene lugar durante los intermedios de partidos de baloncesto, fútbol o tenis. La cámara explora la multitud, y de entre el público, escoge una pareja. La pareja aparece proyectada en las pantallas gigantes del estadio.

114 REFERENCIA CRUZADA P.422

115 ROUCH, Jean. *Le maîtres fous*, 1955. 36 min.

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



375

Es entonces, cuando ellos han de besarse. Una negativa a besarse provoca el abucheo del público a la pareja protagonista, mientras que tradicionalmente, un beso es recompensado con aplausos y silbidos. El elemento de presión que el público ejerce sobre los individuos, unido a una celebración puramente mediática y espectacular de un acto íntimo, hacen que este ritual me llame poderosamente la atención. En los vídeos y las fotografías de *Kiss Cam* que he revisado, el público que se encuentra alrededor de la pareja, pocas veces les miran directamente sino que miran su proyección en la pantalla, como si la realidad estuviera más presente en la proyección que en el patio de butacas. El hecho de que la cámara efectúe un barrido a lo largo de las gradas es otro hecho interesante que -a mi modo de ver- conecta con la idea de vigilancia y de control. Al ser sometido al escrutinio que -en primer lugar decide lo que es una pareja y lo que no- con la habitual exclusión de sujetos no normativos: parejas gay o trans, por ejemplo, la cámara actúa como un elemento narrativo sobre lo real. La irrupción del ritual en este caso, se produce, por un lado en el hecho de que la pareja ha de elaborar una respuesta que encaje dentro del protocolo y en la orquestación “pública” del acto. En la distinción que Freud hace entre los actos-ceremonias obsesivos y los rituales, dice:

Así son en su gran diversidad individual los actos ceremoniales frente a la estereotipia del rito y el carácter privado de los mismos frente a la publicidad y la comunidad de las prácticas religiosas. Pero sobre todo el hecho de que los detalles del ceremonial religioso tienen un sentido y una significación simbólica la diferencia de los del ceremonial neurótico, que parecen insensatos y absurdos. La neurosis obsesiva representa en este punto una caricatura, a medias cómica y triste a medias, de una religión privada.¹¹⁶

Hay algo en la *Kiss Cam* que a mi modo de ver, conecta por un lado con la tristeza de esa “religión privada” de la que habla Freud y que creo que tiene que ver con el vacío simbólico del acto de besarse en el contexto de la *Kiss Cam*. Un beso que sólo simboliza la realización de un código para celebración de una “audiencia de la audiencia”.

116 FREUD, Sigmund. XXXIV *Los Actos Obsesivos y Las Prácticas Religiosas*. En <http://www.librodot.com/uploads/DVD/freud/aorfre57.pdf>. Consultado el 3 de marzo del 2014.

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



377

Un acto vacío que se agota en el reflejo de la pantalla y que es -probablemente- una celebración del anonimato, de la lógica de los quince minutos de fama *chez* Warhol que tan perfectamente encaja en la sociedad espectacular y la lógica del aplauso como recompensa. A propósito del aplauso, en su artículo: *Let's Ban Applause!*¹¹⁷, Glenn Gould dice :
(Gould, 1990)

He llegado a la conclusión, con la máxima seriedad, de que la medida más eficaz que podría adoptarse sería la eliminación gradual, pero completa, de la respuesta de la audiencia [...] creo que la justificación del arte es la combustión interna que enciende los corazones y no sus manifestaciones públicas, vacías y exteriorizadas. El propósito del arte no es la liberación de una expulsión momentánea de adrenalina sino, por el contrario, la construcción gradual, de toda una vida, de un estado de admiración y serenidad.[...]El propósito del arte no es la liberación de una descarga instantánea de adrenalina, sino más bien la progresiva y permanente construcción gradual a todo lo largo de la vida de un estado de asombro y serenidad.

La voz del público es la del aplauso. El aplauso marca el final de la representación, la vuelta a la realidad. El aplauso es punto y final, recompensa, tranquilidad, agradecimiento y performance. Desde el aplauso remunerado de la antigua Roma a la figura de *le claqueur*, que en honor a los tiempos romanos eran llamados en la época de Honoré de Daumier, “romanos”. Daumier retrata a uno de estos *claqueurs*. En el texto que acompaña la lámina, se puede leer:

Le claqueur: Nom d'un; il va falloir chauffer ça ce soir, une pièce nouvelle en trois actes; le comique veut que j'éclate de rire, l'héroïne veut que je pleure, l'auteur veut que je trépigne, jusqu'à la vieille mère noble, qui désire que je la claque..... en v'là de l'ouvrage.¹¹⁸

En v'là de l'ouvrage. He aquí la obra. El personaje de *le claqueur* reproduce una obra en paralelo al escenario. Una obra del gesto y del acento. *Le claqueurs* eran un ejército organizado de “aplaudidores” profesionales que se situaban -cual ejército- estratégicamente en las esquinas del teatro. En ocasiones recibían hasta salarios mensuales. Los *claqueurs* podían salvar una obra si aplaudían en el momento justo o bien, condenarla al fracaso.

117 GOULD, Glenn. *The Glenn Gould reader*. Editor: Tim Page. New York: Vintage Books, 1990. *Let's Ban Applause!* (Que se prohíba el aplauso). Artículo contenido en el libro.

118 Traducción del texto que acompaña la ilustración de la página siguiente.

Le claqueur: Nombre de uno; tendremos que calentar esta noche, una pieza nueva en tres actos; el cómico quiere que me eché a reír, la heroína quiere que llore, el autor quiere que haga cabriolas, hasta la anciana madre noble, que quiere que le abofetee... He aquí la obra!

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



379

Honoré Daumier. Le claqueur. Lámina 19 de la serie: *Bohémiens de Paris*, litografías publicadas en 1842. Fotografía: The Metropolitan Museum of Art

Me parece interesante trazar una línea que vaya desde estos profesionales del aplauso hasta las plañideras, como profesionales del llanto y que llegue hasta las *cheerleaders* que serían tal vez, *le claqueurs* de nuestra sociedad contemporánea: un espectáculo en sí mismas que reacciona al espectáculo. La celebración del gesto y la performance desde el espectador (de una obra de teatro, de una muerte o de un acontecimiento deportivo), nos conducen a la profesionalización de cierta parte del público en aras de conseguir una mayor efectividad de las audiencias. El mismo Alexandre Dumas, estaba convencido de la del que el éxito de una obra no debería depender de un grupo de espectadores incapaces.

El camino que va desde los aplausos hacia el gesto en sí, me lleva a la performance de Myriam Van Imschot: *The waving*, en esta performance que tuve la oportunidad de ver en el marco del festival *Playground* en Leuven, la artista presenta dos estrategias de acercamiento al fenómeno de *waving*, que sería en castellano, decir adiós o saludar moviendo (ondulando: *waving*) la palma de la mano de un lado a otro. En la performance, Imschot, despliega una serie de textos frente al público en los que básicamente, habla sobre el hecho de agitar la mano: cómo se produce, de dónde surge... El dispositivo se activa, cada vez que cada espectador ha acabado de leer cada imagen, entonces, tal y como la autora ha explicado al principio de la performance, ha de levantar la mano y agitarla en el típico movimiento de saludo que las imágenes-texto describen. Tras esto, los espectadores ven el vídeo de un edificio situado en Bruselas, donde poco a poco, van saliendo de los balcones gentes que agitan su brazo saludando.

In *Even some rain may fall*, why not? the upper section of a skyscape is shot from a distance. Miniscule like insects, inhabitants appear on the balconies and wave for a considerable time, to a point or event that is outside of the frame. In this video Myriam Van Imschoot works with her own living surroundings, the highest residential tower of Brussels and 50 of her neighbors. Compartmentalized into the sections of their living units, they appear united for the viewer's eye only.¹¹⁹

119 Efemeriden, 2012. En <http://sarma.be/oralsite/pages/Efemeriden/> [Consultado el 5 de febrero de 2014].

En *Incluso un poco de lluvia puede caer, ¿por qué no?* la parte superior de un rascacielos es filmada desde la distancia. Minúsculos como insectos, sus habitantes aparecen en los balcones y saludan ondeando sus manos durante un tiempo considerable, a un punto o evento que está fuera del marco. En este video Myriam Van Imschoot trabaja con su propio entorno de vida, la torre residencial más alta de Bruselas y 50 de sus vecinos. Compartimentalizados

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



381

Honoré Daumier, de la serie: *Bohémien de Paris*.
Se dice que los parisinos son difíciles de satisfacer, sobre estos cuatro bancos, ningún descontento... Es verdad que todos estos franceses son *Romains*.

En el trabajo de Myriam Van Imschot, me llama poderosamente la atención la poesía que surge de una manifestación del público que se desarrolla en los márgenes del silencio. Me impresiona también el hecho de que -tal y como la autora señala- la reflexión se produzca en torno al hecho del gesto y su consideración en relación a la distancia. El hecho de que el ritmo de la pieza esté orquestada por cada uno de los espectadores individualmente pero a la vez formando un cuerpo colectivo que por un lado, genera reconocimiento y diálogo con lo que se está narrando en las imágenes-texto y que por otro, hace que la misma pieza avance (y que termine), esos espectadores que ondulan su mano en un aplauso silencioso, me recuerdan a la poderosa convención del “Valete et plaudite!”, con que el actor principal en el teatro romano acababa la representación.

¡Adiós y aplaudid!

2.5. El aplauso: Fanes y groupies como fenómenos rituales.



383

Still from the video: *Even some rain may fall, why not?* Video: Myriam Van Imschoot.
Camera: Pablo Castilla, in collaboration with Myriam Van Imschoot.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción (pensado a través de Claire Bishop, Rancière y Brouillard).

One of the most disgusting things is when what you secretly dream about is brutally imposed on you from the outside.

We have a nice name for a realized dream: it is called a nightmare.¹²⁰

Slavoj Žižek

Tengan la cortesía de crear aquello que han venido a ver.

Roberto Frattini

384 Acababa el capítulo anterior pidiendo un apauso, pero no siempre conseguimos el aplauso cuando se trata de un trabajo escénico que implica interacción. Las posturas críticas a las performances que implican participación, se multiplican. Las citas que encabezan este capítulo, son un ejemplo. La primera pertenece al libro: *Participation Nightmare* de Markus Miesen¹²¹ y la segunda es un artículo de Roberto Frattini recogido en un libro sobre públicos diversos, interacción y trabajos escénicos. La cita del libro de Slavoj Žižek del libro de Markus Miesen, es -creo- una de las más precisas que se pueden traer a colación a propósito del complejo panorama interactivo o participativo y es evoca además, la principal crítica al concepto de participación/ interacción que tiene que ver -precisamente- con lo que aparentemente prometen los trabajos escénicos que envuelven interacción en términos de emancipación de la audiencia, democracia o su capacidad para generar una audiencia *activa* y como esa promesa se ve traicionada en muchas ocasiones, por la misma naturaleza de las piezas, haciendo -efectivamente- que lo que comenzó como un sueño acabe en una pesadilla. Lo que tienen en común estos dos libros, junto con los de otros autores que analizaré en este capítulo, como Claire Bishop o Jacques Rancière, es que todos apuntan hacia la necesidad de revisar el concepto de participación más allá de sus buenas intenciones, de su -aparentemente- incuestionable inclinación política y renovadora.

120 Slavoj Žižek, interview by Georg Diez and Christopher Roth, in *What Happened? The 80*81 Book Collection: Part One* (Zurich: Edition Patrick Frey, 2010), 60, En MIESSEM, Marcus. *Nightmare of participation*. Berlin: Stenberg Press, 2010. (p. 5).

121 MIESSEM, Marcus. *Nightmare of participation*. Berlin: Stenberg Press, 2010. (p.41-42).

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



Durante los años 2011 y 2012, comencé a visitar museos con un propósito diferente del habitual: trasladar mi atención de las obras expuestas, al público de los museos. El recorrido lo efectué por tres museos famosos y significativos por su colección y por la cantidad de visitantes que atraen. El *Louvre* en París, el *Pergamon* en Berlín y el *Museo del Prado* en Madrid.

Las imágenes que acompañan este capítulo forman parte de un vídeo y fueron tomadas en el *Louvre*, en concreto en la sala donde está expuesta *La Gioconda*. El espectáculo estaba -en efecto- más del lado del espectador que del lado de las obras que en un momento dado, me parecía que incluso nos contemplaban con cierto estupor. La afluencia constante de público, grupos, parejas, personas solas que se acercaban para ver el cuadro, como si fuera un deber o algún tipo de ritual o ceremonia neurótica. Algo que "debían" hacer, sin importar que la dificultad para ver el cuadro (ni hablar de intentar tener cualquier tipo de experiencia estética en ese contexto hostil, tan lleno de ruidos de todo tipo: distracciones, sonidos, movimiento y cámaras. Muchas cámaras. .

Otras necesidades serían: situar las estrategias participativas en el contexto artístico y performativo, estudiar su auge dentro del contexto de la crisis actual de la democracia representativa y sobre todo, cuestionar la relación espectador-performer que producen los trabajos que implican interacción.

(Miesen, 2010).

Participation is often stipulated and promoted as a false nostalgic desire. Modes of participation can also be populist, and be used in this manner. Referenda, for example, can not only strengthen democracy, it can also erode it.¹²²

Roberto Fratini en su artículo: *Power to the people*¹²³ repasa algunos de los puntos principales de la crítica a la participación entre ellos: la seducción de la participación en sus múltiples formas, la lógica del espectador como consumidor y la estigmatización del “espectador pasivo”, la participación como sucedáneo del concepto de disidencia, el paternalismo de ciertas formas interactivas o la desinhibición travestida de emancipación, entre otros.

386

Especialmente interesante resulta -desde mi punto de vista- el punto de inicio de su artículo donde Fratini desconfía de una participación que es generada por un dispositivo previo, que no es un movimiento espontáneo. Allí donde la participación debería ser un “consenso activo” -según la expresión de Fratini- se produce sin embargo, un simulacro. La crítica de lo interactivo en estos autores se articula básicamente en torno a la idea de que lo que la interacción propone al espectador es una falsa emancipación. Esta sería -precisamente- la idea de interacción que critica Rancière en su ensayo *The uses of Democracy*, citado por Claire Bishop:

122 MIESSEM, Marcus. *Nightmare of participation*. Berlín: Stenberg Press, 2010. (p.41-42).

La participación es a menudo estipulada y promovida como un falso deseo nostálgico. Los modos de participación también pueden ser populistas, y usarse de esta manera. Los referendos, por ejemplo, no sólo puede fortalecer la democracia, sino que también la pueden erosionar

123 FRATINI, Roberto. *Power to the people*. En NOGUERO, Joaquim. (ed.) *El espectador activo: mov-s 2010 (Madrid): Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona, Madrid: Fundación autor, Mercat de la Flors, 2011. (p.59).

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



Para la mayoría de ellos la visita se satisfacía cuando conseguían sacar una fotografía con su dispositivo móvil o cuando conseguían verla entera durante algunos segundos.

Volver con el pensamiento a la idea de Guy Debord de la sociedad del espectáculo en la forma de esos móviles y cámaras que capturan la imagen del momento y que -hasta cierto punto- anulan la experiencia.

La procesión incesante de cuerpos que reconocen el valor de una obra por su fama, lo triste y ridículo de la situación que generaba colas, peleas, empujones y una molesta marea de gente centró el discurso del trabajo en vídeo hacia una reflexión poco amable sobre la condición de espectador como un sujeto fetichista, consumidor de imágenes y servidor de colas y protocolos y hacia una necesidad de re-pensar el espacio del museo como contenedor de la memoria y el arte o como parque temático: una experiencia más dentro del explotado paisaje urbano de la "sensación auténtica" y el llamado "turismo cultural".

(Bishop, 2012)

Genuine participation, he [Rancière] argues, is something different: the invention of an ‘unpredictable subject’ who momentarily occupies the street, the factory, or the museum – rather than a fixed space of allocated participation whose counter-power is dependent on the dominant order.¹²⁴

Pienso que -si bien es cierto que las piezas que implican interacción- por definición, tal y como podíamos ver en el trabajo de Juan Domínguez, generan inevitablemente un “marco” donde la acción se desarrolla. Por mucho que esta acción sea lo más impredecible posible no es impredecible ni espontánea. En los trabajos escénicos participativos donde la estrategia de participación no pasa de un elemento meramente formal, se produciría más bien, un simulacro de interacción. Según mi punto de vista este simulacro de interacción provoca dos consecuencias principales que repercuten sobre la ética del espectador y sobre su actividad dentro y fuera del teatro:

388

- Por un lado, me pregunto si estas piezas producirían de alguna manera (a imitación de “la dificultad para conocer” que suponía el teatro para Platón), una “dificultad para la participación en la vida real”. Si las piezas interactivas jugarían el mismo papel que las redes sociales o los programas televisivos donde se produce la **intervención de la audiencia a tiempo real**, al generar en el espectador una falsa impresión de participación que de esa forma satisfaría sus impulsos de interacción en el plano de lo real. De ahí que dos de los conceptos principales que desarrollo como mi propia crítica al hecho participatorio sean, el turismo y el simulacro. Ambos conceptos surgen para mí, de una relación problemática con lo real. El turismo, en sentido amplio, entendido como la operación por la cual, nuestra ficción (las vacaciones, la pieza escénica) ocupa el espacio de una realidad (el lugar dónde irrumpimos en nuestras vacaciones o la idea del público como una comunidad que participa) y cuya naturaleza temporal (un breve periodo de

¹²⁴ BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. (p.283).

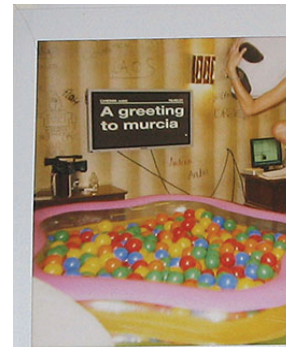
La participación genuina, que él [Rancière] argumenta, es algo diferente: es la invención de un “sujeto impredecible” que momentáneamente ocupa la calle, la fábrica, o el museo -en lugar de un espacio fijo de participación asignado cuya contrapoder depende de la orden dominante.

El Gran Hermano de Heidi(ies)

En enero de 2007, la marca de ropa *Diesel*, lanzó una campaña de marketing en la que dos chicas llamadas *Heidies* y vestidas sólo con ropa interior de la marca, idean un “secuestro” de un empleado de *Diesel*, con el fin de convertirse en modelos de lencería famosas y obtener sus “15 MB Fama”. (Nuevamente la referencia a Warhol). Las modelos, deciden mantener al empleado como rehén en una habitación de hotel cuya dirección no es revelada hasta que se cumplan sus demandas.

Un sitio web, creado ex-profeso para este montaje que consiguió un promedio de 100.000 visitas en el tercer día gracias a la **intervención de la audiencia a tiempo real**. Seis cámaras en la habitación de hotel y una cobertura en vivo 24/7 (para espectadores mayores de 18 años) que fueron capaces de observar y sugerir a través de su voto o sus intervenciones -mediante un chat activo durante todo el tiempo que duró la campaña (cinco días)- a través de *MySpace*, *YouTube* y *Flickr* todas las “travesuras” que las *Heidies* podían hacer con el empleado: desde depilarle las piernas hasta tenerlo en una bañera llena de miel respirando con un snorkel.

La situación del “rehén” terminó después de cinco días en que se cumplieron sus demandas: básicamente traer un fotógrafo profesional de moda que hiciera realidad el sueño de las dos atrevidas *Heidies*.



tiempo que siempre implica la idea de retorno) hace imposible cualquier compromiso. Y el simulacro como la operación por la cual la ficción toma el lugar de lo real. De hecho, Bishop, señala la polaridad realidad-ficción como consustancial al hecho interactivo, en su intento por denunciar la sociedad del espectáculo y en su búsqueda del empoderamiento de las masas, de la participación e inclusión de espectador, las piezas interactivas (o participativas) “Far from being oppositional to spectacle, participation has now entirely merged with it”¹²⁵.

- Eso nos conduce, por otro lado, a la paradoja que señala Bishop en relación a los trabajos escénicos que implican interacción y que es que:

(Bishop, 2012)

The paradox of this situation is that participation in the West now has more to do with the populist agendas of neoliberal governments. Even though participatory artists invariably stand against neoliberal capitalism, the values they impute to their work are understood formally [...], without recognising that so many other aspects of this art practice dovetail even more perfectly with neoliberalism's recent forms (networks, mobility, project work, affective labour).¹²⁶

390

Que la interacción del público genera a nivel formal, una reproducción de los valores neoliberales no es sino, desde mi punto de vista, un proceso paralelo a lo que sucede con los valores tradicionales del trabajo artísticos fagocitados por el postfordismo y devueltos listos para el consumo.

Los conceptos enumerados por Bishop de *networking*, movilidad, trabajo basado en pro-

125 BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. (p.277).

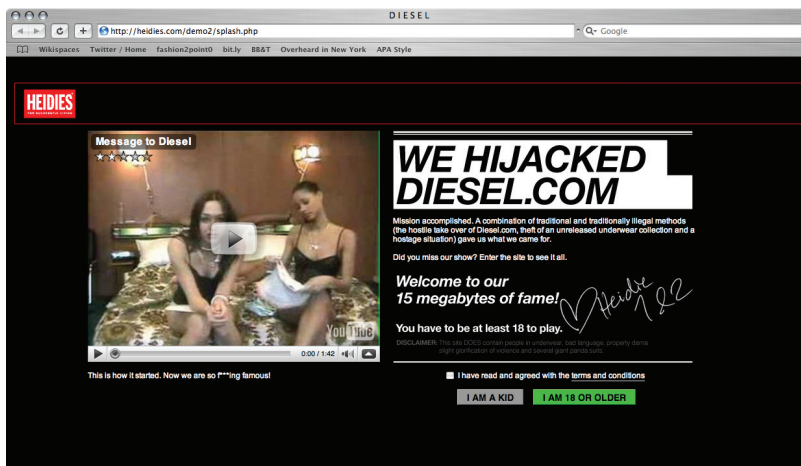
126 ídem.

La paradoja de esta situación es que la participación en occidente ahora tiene más que ver con las agendas populistas de los gobiernos neoliberales. A pesar de que los artistas participativos se posicionan invariablemente contra el capitalismo neoliberal, los valores que imputan a su trabajo se entienden formalmente [...], sin reconocer que muchos otros aspectos de esta práctica artística encajan perfectamente con las formas recientes de neoliberalismo como las (redes, la movilidad, el trabajo basado en proyectos y el trabajo afectivo/ invisible)

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.

Sin entrar a considerar elementos bastante estereotipados, vacíos y comerciales, con los que juega la campaña como *La girl next door*, por ejemplo: la representación de lo femenino en el estereotipo de chica sexy, un poco alocada. Me interesa más pensar otros elementos que utiliza la campaña, en relación a los lenguajes interactivos. Ya que no sólo utiliza las estrategias de las redes sociales en internet, aderezado todo ello con claras alusiones al lenguaje un poco *trash* de las cámaras web y el sexo *on line*; sino que además pone en marcha procedimientos entre la realidad y la ficción como pudo ser *La guerra de los mundos* de Orson Wells. Los comentarios que se sucedieron a lo largo de la campaña, desde diferentes medios, subrayaron la gran idea de la participación y la interacción del público que mediante un *chat*, podía hacer realidad sus deseos. La idea de lo interactivo está aquí íntimamente unida a la parodia, -no sé si los publicistas eran conscientes de este factor- pero también a una parodia que deviene real en el sentido de su reivindicación -mediante el componente interactivo- de la imaginación, el sexo, el consumo en general y el consumo de cuerpos en particular

391



Fotografía de la campaña Heidi's, de Diesel. Fotografías de la home su web

yecto y *affective labour*¹²⁷, encuentran su eco en la crítica al capitalismo post-fordista en autores como Diederichsen que critica la noción de networking:

(Diederichsen, 2011)

The important thing is to enter into a brief and dense contact with as many people as possible, [...] realizing in each instance a maximum degree of commitment for a brief moment- and this moment had better be as brief as possible to keep the number of encounters high. In this way we learn what the Nietzsche economy calls *networking*.¹²⁸

O Hito Steyerl que critica la de movilidad: “Lumpen freelancers, deterritorialized and ideologically free-floating: a reserve army of imagination communicating via Google Translate”.¹²⁹ Y *Project work* y *affective labour*: “It is produced as an spectacle, on Post-Fordist all-you-can-work conveyor belts. Strike or shock work is affective labour at insane speeds, enthusiastic, hyperactive, and deeply compromised”.¹³⁰ El hecho de que lo interactivo reproduzca estas características haría que los trabajos escénicos que implican

392

127 *Affective labour* es un término que proviene de la teoría feminista y que se refiere a aquel trabajo que pretende producir experiencias o modificar las emociones. Se relaciona en sus orígenes con el trabajo invisible (*invisible labour*), llevado a cabo por las amas de casa y en Toni Negri y Michel Hardt, toma el significado de todo tipo de trabajo que va orientado a generar una experiencia placentera en el cliente: azafatos, empleados de empresas de *fast food* o aquellos envueltos en publicidad.

128 DIEDERICHSEN, Dierich. *People of intensity, People of power: the Nietzsche Economy*. En *E-flux journal: Are you working too much? post-Fordism, Precarity, and the labour of art*. Berlín: Steimberg press, 2011. (p.12).

Lo importante es entrar en un contacto breve y denso, con tantas personas como sea posible, [...] Realizando en cada caso un máximo grado de compromiso por un breve momento- y este momento debería mejor, ser lo más breve posible para mantener elevado el número de encuentros. De esta manera aprendemos lo que en la “economía Nietzsche” se llama *networking*.

129 STEYERL, Hito. *Politics of art: Contemporary Art and the transition to Post-Democracy*. En *E-flux journal: Are you working too much? post-Fordism, Precarity, and the labour of art*. Berlín: Steimberg press, 2011. (p.12).

Lumpen Freelancers [lumpem proletariat], desterritorializados e ideológicamente libres: un ejército de reserva de la imaginación que se comunican a través de Google Translate.

130 Ídem.

Se produce como un espectáculo, en las cintas transportadoras posfordistas de “todo-lo-que-puedas-trabajar”. Huelga o trabajo de choque es el trabajo afectivo a velocidades de locura, entusiastas, hiperactivos, y profundamente comprometidos.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.

Presente la necesidad de moverse, presente la necesidad de conocer pero no nos engañemos un cambio de escenario no significa nada más que turismo, la experiencia por la experiencia... la posibilidad de”.

Pero habría que entrenar esa mirada, mirar a las cosas como nuevas siempre, intuir nuestro desconocimiento total de la realidad, leo Thoreau, *Walden*. Donde propone otro tipo de movimiento.

interacción, pasen a ser una estrategia más de consumo, aún más perversa si cabe que las “habituales”, porque precisamente lo que prometen es la supuesta libertad o emancipación del espectador, su capacidad de agenciamiento (de actuación) y decisión cuando en realidad en muchos casos lo que sucede es justamente lo contrario y el espectador se ve obligado a jugar un juego cuyas normas ni siquiera ha ayudado a construir. Unas normas que le son impuestas y que en ocasiones anulan su capacidad de juicio y decisión, transformadas en una simple ejecución. Paradójicamente, -entonces- el producto de esta “falsa participación” lo que produciría sería más bien un espectador pasivo, enajenado y cuyas acciones son fruto de una manipulación. Un espectador que -de alguna manera- sería aún más pasivo que el espectador burgués contra el que se activaron las vanguardias, porque es un espectador que desconoce su pasividad convencido de que la superficialidad de las actividades en las que se haya envuelto constituyen una interacción real. Esta ilusión de participación es aún más contraria a su supuesto objetivo en tanto en cuanto lo que genera es una interacción que nunca llega a conseguir su objetivo más que a un nivel formal. A mí modo de ver se produce una estética de la participación sin una ética de la participación. Una “interacción espectacular”, que diría Debord, pero no real.

El espectador ha caído en la trampa del movimiento y de la supuesta “acción”, cuando es obvio que una persona no necesita moverse para “estar activo o en movimiento”¹³¹ y que no necesita actuar para situarse de una manera crítica y plena en el mundo. “Son tiempos duros para voyeurs, perezosos, reticentes y onanistas. La revolución ha decidido que no tienen cuerpo, o que no lo usan como deberían”¹³².

Es precisamente éste el punto sobre el que incide también Rancière, en el hecho de que

131 FRATINI, Roberto. *Power to the people*. En NOGUERO, Joaquim. (ed.) *El espectador activo: mov-s 2010 (Madrid): Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona, Madrid: Fundación autor, Mercat de la Flors, 2011. (p.59). (p.102).

132 Ídem. (p.103).

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



395

Santiago Sierra, línea de 250 cm tatuada en 6 personas pagadas. 2000.

Esta pieza es un vídeo que documenta una acción que tuvo lugar en *El Gallo Arte Contemporáneo* de Salamanca, España, en diciembre de 2000. Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas se hizo por primera vez en La Habana, 1999, donde seis jóvenes desocupados de La Habana Vieja fueron contratados por 30 dólares para que consintiesen ser tatuados. Esta obra fue repetida, en Salamanca, al año siguiente. El texto del artista explica: "Cuatro prostitutas, adictas a la heroína, las que fueron tatuadas formando una línea de 160 cm, siendo remuneradas por el precio de una dosis (aprox. 72 euros). Normalmente cobran 2.000 o 3.000 pesetas, entre 15 y 17 dólares, por una felación, mientras que el precio de una chute de heroína es de alrededor de 12.000 pesetas, unos 67 dólares". Esta imagen inaugura el siguiente bloque de reflexión de esta tesis en torno al público y a la crítica a la participación.

es bastante simplista considerar que porque el espectador no se mueve eso significa que no es activo. Un espectador es una máquina compleja de deseos, pensamientos, reflexiones, puntos de cruce y emociones.

(Rancière, 2010)

La emancipación comienza cuando se cuestiona la oposición entre hacer y mirar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esta manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. [...] El espectador también actúa como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante.¹³³

Así entendido, el espectador despliega una actividad incesante que produce un “agenciamiento” real por parte de la audiencia. Pero hay otro tipo de interacción en el que me gustaría detenerme y es cuando el público potencial es el performer y cuando éste a su vez, está formado por comunidades ya constituidas. Bishop hace una clasificación de trabajos que implican participación en lo que llama *delegated performances* en el sentido de un tipo de trabajo escénico que envuelve participación y que se caracteriza por el hecho de que el artista “delega” en una serie de intérpretes que tienen como principal característica que “hacen de ellos mismos”, es decir, “to hire people to perform their own socio-economic category, be this on the basis of gender, class, ethnicity, age, disability, or (more rarely) a profession”.¹³⁴ Esta clasificación que efectúa Claire Bishop se subdivide en tres tipos: 1. *Live installation*. El primer tipo de performance delegada comprende acciones por parte de los intérpretes no-profesionales a los que se les pide que muestren un aspecto de su identidad.¹³⁵ 2. El segundo tipo comprendería las performances que presentan el “uso” de profesionales de otras disciplinas (Conferencias performativas, por

133 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010. (p. 19).

134 BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. (p.219).

Contratar a personas para llevar a cabo su propia categoría socioeconómica, sea sobre la base de género, clase, etnia, edad, discapacidad, o (más raramente) de la profesión.

135 Ídem. (p.220).

[The]first type of delegated performance comprises actions outsourced to non-professionals who are asked to perform an aspect of their identities, often in the gallery or exhibition.

Diario, sin fecha. (Notas sueltas)

1. La retrospectiva de Christoph Schlingensief in KW, Berlín. EL trabajo de Schlingensief es un enorme collage que incluye cine, vídeo, televisión, partidos políticos y trabajo en teatro y performance. Me siento fascinada por la complejidad del personaje. Acudo cada día durante una semana a las proyecciones de sus primeros cortos. En uno de ellos sale Tilda Swinton.

2. Leo el libro de Christian Salmon: *La ceremonia caníbal*.²⁷

Salmon habla del aspecto performativo del poder. No puedo evitar pensar en un puente de Chris a Chris. Un puente que es también performativo. La poética es mascarada, puesta en escena. Sólo es posible probar su resistencia mediante la representación. Es la estrategia de Schlingensief en la creación de su partido político, *Chance 2000*.

397

In the late 1990s Schlingensief began making interventions into public space, including the formation of a political party, Chance 2000 (1998– 2000), targeted at the unemployed, disabled and other recipients of welfare, with the slogan ‘Vote For Yourself’. Chance 2000 did not hesitate to use the image of Schlingensief’s long-term collaborators, many of whom have mental and/or physical handicaps.²⁸

27 SALMON, Christian. *La ceremonia caníbal: Sobre la performance política*. Traducción de Inés Bertolo. Barcelona: Editorial Península, 2013. (p.15).

Una democracia hechizada que ha sustituido la acción por el relato, la deliberación por la distracción, el *state craft* (el arte de gobernar) por el *stage craft* (el arte de la puesta en escena). La política ha pasado [...] de la discusión y el *dissensus*, a lo interactivo, lo performativo y lo espectral. Del *storytelling* a la performance narrativa.

28 BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. (p.282).

A finales de 1990 Schlingensief comenzó a hacer intervenciones en el espacio público, incluyendo la formación de un partido político, *Chance 2000* (1998- 2000), dirigida a los desempleados, discapacitados y otros beneficiarios de la asistencia social, con el slogan. “Voto para ti”. *Chance 2000* no dudó en utilizar la imagen de colaboradores de largo plazo de Schlingensief, muchos de los cuales tienen discapacidades mentales y/o físicas

ejemplo).¹³⁶ 3. El tercer tipo que señala Bishop tiene que ver con trabajos pensados para vídeo o cine.¹³⁷ Este tipo de trabajos supone para Bishop un pulso continuado entre el artista y el participante, así como una revisión de los aspectos no “tan fáciles” del contexto interactivo en trabajos artísticos, ya que cuestionan ciertas nociones que -de alguna manera- son a veces idealizadas por trabajos participativos como la noción de comunidad (en el caso de Artur Zmijewski y su trabajo *Them* donde el resultado de unos talleres se vuelve un enfrentamiento abierto entre las ideologías de sus miembros; cuestionan también las relaciones monetarias y laborales entre participantes y performer, como es el caso de Santiago Sierra, *250cm Line Tattooed on 6 Paid People*, donde seis personas se tatúan una línea en su espalda o la crítica irónica de la diferencia que efectúa Maurizio Cattelan en *Southern Suppliers FC*, cuya obra consiste en la creación de un equipo de fútbol italiano, compuesto únicamente por personas de color. Entre los trabajos que Bishop analiza están otros autores como Dora García, Phil Collins, Artur Zmijewski, Jérôme Bel o Christian Schlingensief. Enumerarlos resultaría una tarea larga, pero me interesa detenerme en el trabajo de dos de ellos, tal vez, porque su relación con la escena es más estrecha o tal vez porque mi propia relación con su trabajo ha sido más directa. Estos autores son Christoph Schlingensief y Jérôme Bel. Del primero me interesa mucho su relación con la política y lo teatral. Como a lo largo de su trayectoria concilia diferentes lenguajes y estrategias diversas -algunas interactivas- como es el caso de *Ausländer Raus: Please Love Austria*. De la expresión “Ausländer Raus” dice Zizeck:

136 Ídem. (p.223).

A second strand of delegated performance, which began to be introduced in the later 1990s, concerns the use of professionals from other spheres of expertise.

Una segunda línea de *delegated performance*, que comenzó a ser introducida en los últimos años de la década de 1990, se refiere al uso de los profesionales de otros ámbitos.

137 Ídem. (p.226).

A third strand of delegated performance comprises situations constructed for video and film.

Una tercera línea de *delegated performance*, comprende situaciones creadas para vídeo y películas.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.

3. Los *estilitas*²⁹ o la necesidad de estar por encima y separado.

En la exposición de Christian Schlingensiefel hay una sala en penumbra que acoge una veintena de estas columnas. Los espectadores de la exposición pueden subir a ellos. ¿Es eso participación?

4. Hay un hombre en Kreutzberg que camina siempre hacia atrás mientras canta. Avanza así por las calles, dando su espalda a dirección en la que camina. No reconozco en qué lengua canta. Siempre está solo, rodeado por una distancia de seguridad. La gente le abre hueco para pasar y se quedan mirándole cuando ha pasado. Este hombre genera una extraña coreografía urbana del aislamiento.

6. *Weltfremdheit. (Extrañamiento del mundo)*. Peter Sloterdijk.

7. *Balconing* es una actividad que consiste en saltar desde el balcón de un hotel, hacia la piscina. Los participantes generalmente se pelean por los lados de los edificios y saltan de un balcón a otro o se lanzan unos a otros a la piscina del hotel. La actividad ha ganado especial popularidad entre los turistas de las Islas Baleares.

8. Vuelvo a la isla brevemente. Mallorca. Pienso en esos adolescentes que se tiran de los balcones de los hoteles a la piscina y mueren por puro nihilismo, más empapados por el alcohol que por el agua. Recorro esos espacios solitarios en invierno. ¿Cómo plantear una interacción con estos lugares terribles, *heterotopías* máximas de la felicidad obligatoria y profundamente tristes a la vez, que no sea -precisamente- desde un instinto de muerte?

²⁹ Estilita (de στῦλος griego, estilo, “pilar”) eran un tipo de ascetas cristianos que se subían sobre pilares predicar con ayunos y oraciones. Creían que la mortificación de sus cuerpos ayudaría a asegurar la salvación de sus almas. El primer estilita fue probablemente *Simeón Estilita el Viejo* que escaló en un pilar en Siria en 423 y permaneció allí hasta su muerte 37 años después.

[There is a] violence not grounded in utilitarian or ideological reasons. That is to say, what strikes the eye in these cases is the “primitive” level of the underlying libidinal economy—primitive not in the sense of a regression to some archaic stratum but in the sense of the utmost elementary nature of the relationship between pleasure and jouissance, between the circle of the pleasure principle that strives for balance, for the reproduction of its closed circuit, and the *extimate* foreign body. [Is] The libidinal economy that sustains the infamous battle cry “Ausländer raus!” (“foreigners out!”)[...] ¹³⁸

El grito de “extranjeros fuera” es la violencia gratuita que se identifica con el mal. Un lema tan agresivo y que despierta heridas en el contexto austríaco y alemán es la estrategia llevada a cabo por Christoph Schlingensief in el año 2000, comisionado por la *Weiner Festwochen* para producir un trabajo, la respuesta de Schlingensief fue levantar un contenedor donde se alojaban un grupo de refugiados, que fueron trasladados desde un centro de asilo situado a las afueras de la ciudad, al centro de la misma. Encima del contenedor, una cartel rezaba: *Ausländer Raus*. Durante el tiempo que duró el proyecto, los espectadores podían votar como si de un reality show se tratara, al estilo de un *Gran Hermano*, cuál de los refugiados sería el siguiente expulsado. El último en salir ganaría la nacionalidad austríaca. La propuesta de Schlingensief, que nació como respuesta al triunfo del partido de extrema derecha liderado por Jörg Haider, *Freiheitliche Partei Österreichs*, (FPÖ), cosechó todo tipo de oposiciones y simpatías, desde partidos de extrema derecha a extrema izquierda.

(Bishop, 2012)

Although in retrospect – and particularly in Poet’s film – it is evident that the work is a critique of xenophobia and its institutions, in Vienna the event (and Schlingensief’s charismatic role as circus-master) was ambiguous enough to receive approval and condemnation from all sides of the political spectrum. An elderly right-wing gentleman covered in medals gleefully found it to be in sympathy with his own ideas, while others claimed that by staging such a shameful spectacle Schlingensief himself was a dirty foreigner who ought to be deported. Left-wing student activists attempted to sabotage the container and ‘liberate’ the

138 ZIZEK, Slavoj. (1998) *A leftist plea for “Eurocentrism”*. *Critical Inquiry*, 24.

[Hay una] violencia no fundamentada en razones utilitarias o ideológicas. Lo que quiere decir, que lo que salta a la vista en esos casos es el nivel “primitivo” de la economía primitiva libidinal subyacente, [primitivo] no en el sentido de una regresión a algún estrato arcaico, sino en el sentido de la naturaleza elemental máxima de la relación entre el placer y el goce, entre el círculo del principio del placer que se esfuerza para mantener el equilibrio, para la reproducción de su circuito cerrado, y el cuerpo extraño *extimado* [en el sentido que Lacan da al término como el otro, el que está fuera pero dentro de nuestra intimidad]. [Es] La economía libidinal que sustenta el grito de guerra infame “Ausländer raus!” (“Extranjeros fuera!”).

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



refugees, while assorted left-wing celebrities showed up to support the project, including Daniel Cohn-Bendit (a key figure from May '68), and the Laureate author Elfriede Jelinek (who wrote and performed a puppet play with the asylum- seekers).¹³⁹

Las críticas al trabajo de Schlingensief se refieren mayoritariamente a que no cambió nada del panorama anterior y a que -en palabras de Claire Bishop:

Schlingensief's model of 'undemocratic' behaviour corresponds precisely to 'democracy' as practised in reality. This contradiction is the core of Schlingensief's artistic efficacy – and it is the reason why political conversion is not the primary goal of art, why artistic representations continue to have a potency that can be harnessed to disruptive ends, and why *Please Love Austria* is not (and should never be seen as) morally exemplary.¹⁴⁰

La estrategia desplegada por Schlingensief, si bien estoy de acuerdo con los argumentos expuestos por Claire Bishop, sin embargo, me parece valiosa en cuanto estrategia de visibilización, y me recuerda a las utilizadas por Santiago Sierra para hacer evidentes, visibilizar y trabajar en torno a los trabajadores invisibles o a ciertas comunidades en países que no existen a ojos de un europeo medio. Coincido con Bishop en que no considero la estrategia moralmente aceptable y no sólo me cuestiono la finalidad discutible del arte como política sino, que además me pregunto por los modos de interacción con determinadas comunidades. ¿Cómo son contruidos esos modos? ¿Hasta qué punto el artista

402

139 BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. (p. 282).

Aunque en retrospectiva -y en particular en la película de Poet- es evidente que el trabajo es una crítica de la xenofobia y de sus instituciones, en Viena el evento (y el papel carismático de Schlingensief como maestro de ceremonias) fue lo suficientemente ambiguo como para recibir la aprobación y la condena de todos los lados del espectro político. Un anciano caballero de derechas cubierto de medallas, encontró alegremente que todo aquello estaba en simpatía con sus propias ideas, mientras que otros afirmaron que mediante el espectáculo vergonzoso el mismo Schlingensief era un extranjero sucio que merecía ser deportado. Estudiantes activistas de izquierdas intentaron sabotear el *container* y “liberar” así a los refugiados, mientras que una gran variedad de celebridades de izquierda se presentaron para apoyar el proyecto, incluyendo a Daniel Cohn-Bendit (una figura clave de Mayo del 68), y la autora ganadora del Nobel, Elfriede Jelinek (que escribió e interpretó una obra de teatro de títeres con los refugiados).

140 Ídem.

El modelo de comportamiento “no democrático” de Schlingensief corresponde precisamente a la “democracia” que se practica en la realidad. Esta contradicción es la base de la eficacia artística de Schlingensief - y es la razón por la conversión política no es el objetivo principal de arte, la razón por la cual las representaciones artísticas siguen teniendo una potencia que puede ser aprovechada para fines perjudiciales, y porque *Please Love Austria* no es (y nunca debería ser visto como) moralmente ejemplar.

5 de Noviembre de 2012

Hebbel am Ufer, voy a ver *Disable Theatre*.

Ahí no ahí.

Arriba abajo sí, no, teatro... el hombre de las estrellas y *Johnny*.
Johnny te contempla debajo de su camiseta. Tiene el torso peludo y flácido, una barriga que lleva con orgullo. Simplemente porque está ahí y las barrigas se llevan, se transportan como los culos o las tetas, todos esos volúmenes del cuerpo. En la barriga de *Johnny* empieza un hemisferio de vello que se parte en dos y que hace que distingamos dos mitades de *Johnny* y su barriga gajo, barriga mitad, *teil* de barriga *a piece of my heart* *Johnny* y el hombre de las estrellas y *das Himmel*.

403

Todo intento de comunicación, *Johnny* es fallido y todo deseo de comunicación es una lucha perdida contra la muerte. *Johnny*, *Johnny*, *Johnny*, el hombre de las estrellas tiene los ojos azules, salía en una serie de tv de los ochenta, yo estaba enamorada de él y de Robin Wright porque también tenía los ojos azules.

Y vaciar, morar, mirar, mar, mer, mierda, mor, murmullo. La combinatoria nos salva de cualquier intento de ser por encima de nuestras posibilidades nos dijeron. Quién sabe cuáles eran nuestras posibilidades si éstas son, suelen ser infinitas. Infinitas posibilidades, eso dicen, cómo es posible que estemos por encima entonces? El infinito *Johnny*, El infinito.... *Johnny* baila lo-lita, la punta de a lengua la locura de la luz.

saca o no provecho de la situación o indiosincrasia de un grupo determinado? ¿Debe el artista planetarse como una cuestión ética el trato con determinados grupos o minorías y el “uso” que hace del contacto con ellos?

Hablando de grupos determinados, Jérôme Bel en su pieza, “Disable Theatre” colaboración con 11 actores de *Teatro Hora* de Zurich, compañía de teatro suiza profesional integrada por actores con discapacidades de aprendizaje y mentales.

En la presentación de la pieza *Disabled Theatre* de Jérôme Bel, que hace la web del HAU, se puede leer que la pieza “creates a space where the marginalized are not excluded from visual and discursive practices, not hidden behind the protective shield of political correctness”.¹⁴¹ Lo que sucede en la pieza es increíble. La pieza está ejecutada con precisión por un grupo de intérpretes profesionales que despliegan frente a los espectadores, un trabajo impecable. Lleno de una verdad y una emoción que no son frecuentes en el teatro. La presencia del técnico en el escenario, potencia la sensación de encontrarnos ante un trabajo en constante crecimiento, un bello trabajo de confianza y verdad. Uno de los personajes más presentes es *Johnny*, tiene un trastorno mental que -creo recordar- no explica tan claramente como sus compañeros y es que, la “representación” es interrumpida por los actores que explican cuáles son sus trastornos, con un lenguaje frío y médico. El hecho de que esa dimensión se abra y se comparta con los espectadores genera por un lado, una “delegated performance” (Bishop) pero también hace que el cuerpo del actor, su presencia valiosa por debajo del personaje o de su “ser-en-escena” aparezca en toda su fragilidad y belleza. El proyecto colaborativo de Jérôme Bel, es capaz de generar un espacio-tiempo compartido e íntimo entre performers y audiencia.

Frente a la construcción sutil y acertada de estrategias interactivas, la “falsa” interacción

141 *Disabled Theater*. En: <http://english.hebbel-am-ufer.de/programme/schedule/bel-disabled-theater/>. Consultado el 7 de marzo de 2014.

[En la pieza] Se crea un espacio donde los marginados no están excluidos de las prácticas visuales y discursivas, no están escondidos detrás del escudo protector de la corrección política.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.

El infinito *Johnny*... la edad suspendida, la ausencia de tiempo es también una manera de tocar el infinito.

Una más.

Una más.

Envidiamos el discurso de los locos porque es poético en sí mismo más allá de pretender significar, por eso mismo envidiamos la presencia de los niños. Esos cuerpos que aún o se saben y por eso, pueden estar.

406

satisfacería, por el contrario, un deseo superficial de actuación, alimentado por la lógica del capital. Si nuestra participación en el tejido social se mide por nuestra capacidad de consumir y lo que ésta genera en nosotros como rasgos identitarios, su correlación en el escenario es una interacción que actúa desde lo espectacular y que sustituye el “pasen y vean” por un paralelo “pasen y actúen” que en realidad no supone una actuación “real”. Con real quiero decir, que produzca efectos de cambio, que logre lo que se propone. Está claro, creo, que el marco en el que nos movemos: una pieza escénica, una performance, son y no son reales. Pero sus efectos: conseguir un empoderamiento de la audiencia o incluso generar cierta “desobediencia” a las normas por las que se rige la relación performer-audiencia, sí que -creo- habrían de ser verdaderos y no una simulación. A mi modo de ver para que la interacción se produzca, es necesario que la pieza provoque un cambio en el espectador, un cambio que tendría que ir más allá de la pura sensación. “Pasen y actúen” Sigue perteneciendo al dominio del imperativo, al de la demanda lanzada sobre el público. La interacción así contemplada responde más a la idea de simulacro y de parodia que a una interacción real. Si el propósito es satisfacer espectadores que acuden ordenados a esas “nuevas formas teatrales” con nombres apetecibles como “performance interactiva” o “happening”, que sienten así que forman parte de “algo nuevo” (y otra vez aquí el concepto de novedad se relaciona con una lógica capitalista de consumo, así como con la dinámica de la moda). Si lo que se quiere son espectadores que salgan contentos de haber tomado parte en algo diferente como quien ha conseguido el último *gadget* o quien vuelve triunfal de las rebajas, entonces -según mi punto de vista- no es que la idea de interacción haya fracasado sino que además, se ha pervertido y nuevamente ha sucedido que una estrategia subversiva ha sido fagocitada por la macroestructura. Tal vez por eso se refiere Suely Rolnik a las sutiles diferencias entre macro y micropolítica

“Macro y micropolítica son dos tipos de operación de lectura y acción en la realidad que participan en la definición de sus contornos múltiples y cambiantes” [...] Las fuerzas macropolíticas emancipadoras y micropolíticamente activas tienen como objeto la liberación del movimiento vital de sus obstrucciones [...] me refiero a la fuerza inventiva del cambio. [...] las fuerzas macropolíticas reaccionarias y micropolíticas reactivas tienen como objeto la denegación de esa exigencia y la conservación de las formas de realidad de “uno mismo” y del mundo”.¹⁴²

142 GUATTARI, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006. (p.52).

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



Lo que parece es que, en ocasiones, se produce un conflicto entre estos dos niveles, de manera que se se pretende “aliviar” mediante lo micropolítico como puede ser una pieza escénica, un problema que pertenece más bien a lo macropolítico como es el importante tema de la participación en nuestras sociedades contemporáneas, la escena debería servir como revulsivo, como laboratorio, donde se despertaran y no se durmieran, los impulsos regeneradores, cuestionadores o críticos de nuestras sociedades. Hay algo de esta estrategia en todo el panorama contemporáneo. Las prácticas que resultan extremas, revolucionarias o *outsiders* son -en los últimos años- reclamadas como precioso alimento para centros de arte y teóricos que al apropiárselas, las vacían de toda su peligrosidad, de todo su peligro y de toda su fuerza y potencial. Al igual que en los escaparates de las cadenas *low cost* de moda, movimientos como el *punk* o el *grunge* se domestican para el consumo masivo; los centros de arte contemporáneo, los teatros, copian apariencias y contenidos de los centros sociales y el post-porno se vuelve objeto de análisis y colección. Proliferan todo tipo de manifestaciones a condición de que sean “políticas” (o que al menos se declaren políticas en sus programas de mano) y de pronto la misma idea de lo político pareciera que nos vuelve unánimes y obedientes, cuando tendría que fomentar la diversidad y el disenso. Si hace unos años, la palabra mágica, el *abracadabra* que era capaz de abrir las cuevas donde dormían las subvenciones era “identidad”, ahora la contraseña es “política”. Así nos rodean en los últimos tiempos: políticas del cuerpo y cuerpos políticos, danza y política, políticas de la performance y políticas -por supuesto- de la condición de espectador, política del estar, del caminar y hasta del dormir. Dice la bailarina Elisa Arteta en el *statement* de su página web:

Mostrar un cuerpo político, esto es, liberado de las técnicas, no solamente de la danza, sino que también de las sociales. Hacer un uso diferente del cuerpo para conferirle un estatus político en sí mismo: el cuerpo está impregnado de disciplina pero también puede oponerse a ella al presentarse fuera de los estereotipos establecidos. No consiste en parecer, sino en hacer; no bailar, sino moverse; no pretender, sino sentir; no creer, sino pensar; no actuar, sino estar; no demostrar, sino ser.¹⁴³

Me pregunto: ¿No se refuerzan las dicotomías también cuando las negamos? “Ser político” está -paradójicamente y tal vez, -patológicamente también- de moda.

143 En <http://www.elisaarteta.com/posicionamiento>. Consultado el 2 de marzo de 2015.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



409

ARTETA, Elisa. *Impermanencia*, 2012

Los espectadores deben atravesarla [la instalación] y buscar el lugar que les parezca más apropiado para ver el trabajo. Además, pueden moverse en cualquier momento e incluso entrar y salir del espacio cuando crean conveniente". Mientras tanto, durante aproximadamente una hora, Elisa se mueve por encima de los vasos, hasta que su cuerpo ya no puede desplazarse más. En este acto de resistencia ante la adversidad, el público puede observar los pequeños movimientos que va realizando la artista para adaptarse a las condiciones externas, y cómo en el transcurso del tiempo cada vez es más complicado mantenerse en equilibrio sobre los vasos. En *Elisa Arteta lleva su 'Impermanencia' a la Casa Encendida*. Diario de Navarra. Sábado, 15 de Febrero de 2014.

Claire Bishop se refiere a este fenómeno: los museos ya no son museos sino laboratorios, No se organizan exposiciones sino muestras, No se habla de protocolos sino de estrategias. Así, Bishop comienza su artículo: *Antagonism and Relational Aesthetics* refiriéndose a la transformación producida en el 2002, del antiguo pabellón de Tokio de la exposición universal en el *Palais de Tokio*, donde gran parte de la inversión monetaria se usó para “reinforce (rather than renovate) the existing structure”.

Instead of clean white walls, discreetly installed lighting, and wooden floors, the interior was left bare and unfinished. This decision was important, as it reflected a key aspect of the venue’s curatorial ethos. [...] to reconceptualize the “white cube” model of displaying contemporary art as a studio or experimental “laboratory.”¹⁴⁴

La política curatorial de estos centros se dirige -como señala la autora- hacia “work that is open-ended, interactive, and resistant to closure, often appearing to be “work-in-progress” rather than a completed object”¹⁴⁵ y señala estas decisiones como una “tendencia”. En este artículo, Bishop cuestiona otro de los puntos conflictivos de la participación o interacción con el público a través de un análisis y crítica del libro de Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*. Siguiendo la noción de “antagonismo” de Laclau y Mouffe como el elemento crucial que permite el desacuerdo y alimenta la imposibilidad del cierre definitivo del orden social, Bishop argumenta que las relaciones de conflicto han de sostenerse y no ser eliminadas como sucede en la idea de comunidad que defiende Bourriaud.

Rather than a discrete, portable, autonomous work of art that transcends its context, relational art is entirely beholden to the contingencies of its environment and audience. Moreover, this audience is envisaged as a community: rather than a one-to-one relationship between work of art and viewer, relational art sets up situations in which viewers are not just addressed as a collective, social entity, but are actually given the wherewithal to create a community, however temporary or utopian this may be.¹⁴⁶

144 BISHOP, Claire. (2004) *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October Magazine, Ltd. OCTOBER 110*, Fall, pp. 51–79.

En lugar de paredes blancas limpias, iluminación instaladas discretamente, y suelos de madera, el interior fue dejado al descubierto y sin terminar. Esta decisión era importante, ya que reflejaba un aspecto clave de la ética curatorial del lugar. [...] Para reconceptualizar el modelo del “cubo blanco” [modo de exhibición en] el arte contemporáneo, como un estudio o laboratorio experimental.

145 Ídem.

El trabajo que se caracteriza por un final abierto, interactivo, y resistente a la clausura, a menudo aparenta ser más un “trabajo en progreso” en lugar de un objeto terminado.

146 Ídem.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



411

Precisamente en las utopías planteadas en la estética relacional faltaría el antagonismo o conflicto que sólo puede provenir del contacto “real” con el otro, con lo heterogéneo. Bourriaud afirma que el arte relacional es aquel que crea relaciones: “la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales”¹⁴⁷ y se relaciona estrechamente con la interacción del público y con una respuesta “activa”.

Obras que proponen “al que mira” un contrato preciso, modelos de lo social más o menos concretos. La “participación” del espectador, [...] se ha vuelto una constante de la práctica artística. [...] una cultura de lo interactivo que plantea lo transitivo del objeto cultural como un hecho establecido. Estos elementos sólo vienen a ratificar una evolución que va más allá del dominio del arte: en todos los vectores de la comunicación la parte de la interactividad crece cuantitativamente. Por otro lado, la emergencia de nuevas técnicas, como Internet y el multimedia, indica un deseo colectivo de crear nuevos espacios de sociabilidad y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural: a la “sociedad del espectáculo” le sucedería entonces la sociedad de los figurantes, donde cada uno encontraría en los canales de comunicación más o menos trancos la ilusión de una democracia interactiva.¹⁴⁸

412

Bishop desconfía de esta comunidad y se pregunta sobre la naturaleza de esas relaciones, de dónde provienen (quienes son sus verdaderos agentes) y sobre todo, por qué se evita el conflicto.

I am not suggesting that relational art works need to develop a greater social conscience [...] I am simply wondering how we decide what the “structure” of a relational art work comprises, and whether this is so detachable from the work’s ostensible subject matter or permeable with its context. [...] But how do we measure or compare these relationships? The quality of the relationships in “relational aesthetics” are never examined or called into question. When Bourriaud argues that “encounters are more important than the individuals who compose them,” I sense that this question is (for him) unnecessary; all relations that permit “dialogue” are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does “democracy” really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical

Más que un trabajo discreto, portátil, de arte autónomo que trasciende su contexto, el arte relacional está totalmente en deuda con las contingencias de su entorno y de la audiencia. Además, esta audiencia se concibe como una comunidad: en lugar de una relación de uno a uno entre obra de arte y el espectador, el arte relacional crea situaciones que no se dirigen a los espectadores meramente como entidad colectiva o social, pero se les da los medios para crear una comunidad, aunque sea todo lo temporal o utópica.

147 BOURRIAUD, Nicolas. Relational Aesthetics. (p.6) Paris: Les Presses Du réel, 2002.

148 BOURRIAUD, Nicolas. Relational Aesthetics. (p27/ p.28).Paris: Les Presses Du réel, 2002..

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



413

question to ask is what types of relations are being produced, for whom, and why?¹⁴⁹ (p.65)
A través del análisis del trabajo de Tiravanija, que genera situaciones “comunales” con sus performances en las que se cocina y se come, y que sostiene que su arte “is fundamentally about bringing people together.” (acerca de acercar a la gente) o Liam Gillick, Gillick alludes to more hypothetical relations, which in many cases don’t even need to exist, but he still insists that the presence of an audience is an essential component of his art: “My work is like the light in the fridge,” he says, “it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it’s not art—it’s something else—stuff in a room.”¹⁵⁰

Claire Bishop sostiene que elige a ambos artistas porque son para ella los ejemplos más claros de arte relacional que en su empeño de incluir a un “todos” difuso y bienintencionado, en el fondo son exclusorios. Bishop contrapone a artistas como Thomas Hirschhorn o Santiago Sierra ya que estos artistas no huyen del conflicto sino que hacen del conflicto, del antagonismo, el *cuore* de su obra. Hay en ambos casos, asociada a estos artistas una sensación “poco comfortable” que tiene poco que ver con el sueño utópico de “bringing people together” y que más bien trabaja al contrario: explicitando esas diferencias y esa falta de *togetherness* entre clases sociales/culturales, géneros y razas en una clara alusión al concepto de interseccionalidad.

414

It seems more pressing to invent possible relations with our neighbors in the present than to bet on happier tomorrows” (RA, p. 45). This DIY, microtopian ethos is what Bourriaud perceives to be the core political significance of relational aesthetics”.¹⁵¹

149 BISHOP, Claire. (2004) *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October Magazine, Ltd. OCTOBER 110*, Fall, pp. 51–79.

No estoy sugiriendo que las obras de arte relacional necesiten desarrollar una mayor conciencia social [...] Simplemente estoy preguntando cómo decidimos lo que la “estructura” de una obra de arte relacional comprende, y si esto es así “separable” del tema aparente de la obra o permeable con respecto a su contexto. [...] Pero ¿cómo podemos medir o comparar esas relaciones? La calidad de las relaciones en la “estética relacional” nunca son puestas en duda o examinadas. Cuando Bourriaud sostiene que “los encuentros son más importantes que las personas que los componen,” tengo la sensación de que esta pregunta es innecesaria (para él); todas las relaciones que permiten el “diálogo” se asumen automáticamente como democráticas y por lo tanto, buenas. Pero ¿qué significa “democracia” realmente en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, a continuación, la siguiente pregunta lógica que debemos hacernos es ¿qué tipo de relaciones se están produciendo, para quién, y por qué?

150 ídem. p27.

Gillick alude a relaciones más hipotéticas, que en muchos casos ni siquiera tienen que existir, pero él sigue insistiendo en que la presencia del público es un componente esencial de su arte: “Mi trabajo es como la luz de la nevera”, dice, “sólo funciona cuando hay gente allí para abrir la puerta de la nevera. Sin la gente, no es arte, es otra cosa -cosas en una habitación.

151 Ídem.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.



415

HIRSCHHORN, Thomas *The Procession*, 2005, Exhibition view: Carried Away
- Procession in Art, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, 2008.

Las paradojas del arte participativo, de los trabajos escénicos que implican interacción y las posturas críticas que provocan se mueven -pues- en este terreno poco definido e incierto de una relación problemática con lo político y sus formas y dominios. De modos de construcción de realidades que no pasarían de simulacros y del compromiso de unos agentes -individuos, espectadores- cuya responsabilidad es la de un turista. Frente a esas críticas, me gustaría pensar el componente interactivo como una manera de repensar la política desde la imaginación creadora. Una manera de plantear los límites entre realidad y ficción que permitiera revisar los discursos oficiales y sus relatos y unos espectadores que se transforman en testigos, asumen responsabilidad y no contemplan, sino que analizan, observan y tienen capacidad crítica. Unos espectadores que en palabras de Rancière “creen su propio poema”.

(Bishop, 2012)

416

Participatory art is not a privileged political medium, nor a ready-made solution to a society of the spectacle, but is as uncertain and precarious as democracy itself; neither are legitimate in advance but need continually to be performed and tested in every specific context.¹⁵²

Parece más urgente inventar relaciones posibles con nuestros vecinos en el presente que apostar por un mañana feliz” (AR, p. 45). Este DIY [do it yourself], ethos microtópico, es lo que Bourriaud percibe como la importancia política fundamental de la estética relacional.

152 BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012. (p. 282).

El arte participativo no es un medio político privilegiado, ni una solución concreta para una sociedad del espectáculo, sino que es tan incierto y precario como la democracia misma; ninguna de las dos formas es legítima por adelantado, sino que necesitan continuamente ser realizadas y probadas en cada contexto específico.

2.6. Crítica al concepto de participación/ interacción.

**MI INTERÉS
PARTICULAR EN LA
INTERACCIÓN: UNA
FÁBULA EN TRES
IMÁGENES.**

**3. Tercera imagen: la
carta.**

3.3. La carta que siempre llega a su destinatario.



What do you think is the most important activity as an audience?



What do you understand as interaction?



What is the value of consensus in a performance?



3.3. La carta que siempre llega a su destinatario.



421

Fotogramas de un vídeo de Cecilia Molano.
Actuación grabada en el metro de Berlín.

3. Tercera imagen: La carta

de: cecilia molano <chmolano@gmail.com>

para: -----@schaubuehne.de

fecha: 14 de junio de 2014, 13:38

asunto: pregunta

enviado por: gmail.com

A quién pueda interesar:

le envío una carta con el fin de que sea transferida a Lars Eidinger. Le agradecería sinceramente si se la puede hacer llegar.

Muchas gracias.

Cecilia

422

Estimado Lars,

el domingo, 4 de mayo del 2014, voy al teatro con algunos amigos. He comprado un ticket que cuesta 37 €. Antes de comprarlo, lo dudo mucho, pero al final compro las entradas porque creo que vale la pena ir a ver *Da soll mir lieber Goya den Schlaf rauben, als irgendein anderes Arschloch* de Rodrigo García. (o como reza el título original: *Prefiero que me robe el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta*). La pieza es en alemán.

Considero el teatro como una experiencia que trasciende el texto y como conozco el texto bastante bien -he estado trabajando con textos de Rodrigo con mi estudiantes- decido ir, incluso si mi comprensión de alemán es “débil” y aunque también sé que los textos de Rodrigo son bastante rápidos y que están llenos de dobles sentidos. Creo en los valores de una buena “puesta en escena”, y también confío en el *savoir faire* del actor principal (LARS EIDINGER¹) del cual, en ese momento, he oído hablar bastante. Además, estudio alemán desde los últimos tres años, así que creo que también podría ser un buen ejercicio para mejorar.

1 REFERENCIA CRUZADA(P.374)

3. Tercera imagen: la carta.

de: cecilia molano <chmolano@gmail.com>

para: -----@schaubuehne.de

fecha: 14 de junio de 2014, 13:38

asunto: question

enviado por: gmail.com

To whom it may concern: I send you a letter in order to be transferred to Lars Eidinger. I would really appreciate if you can send it to him.

Thank you very much.

Cecilia

Dear Lars,

on Sunday, May 4th. 2014. I go to the theatre with some friends. I have bought a ticket that cost 37 €. Before I buy it, I doubt quite a lot, but finally I've got the tickets cause I think it is worth to go and see Rodrigo García's "Da soll mir lieber Goya den Schlaf rauben, als irgendein anderes Arschloch". (or as the original title: "Prefiero que me robe el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta"). The performance is in German. I consider theatre as an experience that transcends text and since I know that text quite well -I have been working with Rodrigo's texts with my students- I decide to go, even if my understanding of German is "weak" and even if I also know that Rodrigo's texts are quite fast and that they are full of double meanings. I think in the values of a good "mise en scène" and I also trust the "savoir faire" of the main actor (Lars Eidinger) of whom at that moment, I have heard already quite a lot. Besides I keep on being a German student for the last three years. So, I think it could be a nice exercise for the improvement of my German.

La obra comienza. Hay un coche brillando hecho de miles de pequeños espejos. Reconozco el trabajo de Carlos Marquerie en las luces. Roberto, que está sentado junto a mí, acaba de poner los mismos espejos para otra obra de Carlos Marquerie en Madrid, pero esta vez fue en un traje donde los pegaron. La luz se multiplica como en un sueño que es también un poco pesadilla. Es mitad hermoso y mitad terrible. También es muy triste, pero no puedo definir aún por qué. En el otro lado Lars, con su traje, juega al DJ diabólico. Estoy totalmente inmersa. Yo ya había visto algunas fotografías de esta pieza cuando se interpretó por el *cast* español, pero aún así estoy impresionada: el ambiente es denso y salvaje. La atmósfera me resulta hipnótica. A veces puedo seguir el texto, otras veces sólo reconozco algunas pocas palabras... Eso me hace feliz. Acepto. Tengo tal vez la ilusión de seguir, pero de hecho, estoy -como cada espectador- en la construcción de una nueva lectura. Un collage de mis sentimientos y mi propia comprensión del texto, lo cual es una experiencia única y preciosa.

424

Estoy en la primera fila. Pocas veces me he sentado en la primera fila en ningún lugar. Entre las dificultades con el idioma, la situación en primera fila y el hecho de que tú Lars, comienzas a dirigirte directamente a la gente de una manera muy agresiva, empiezo a sentirme amenazada. Y entonces, llegas a nosotros. En ese momento, estás hablando acerca de las parejas y del sexo. Esto es todo lo que consigo entender. Dices algo a mi amigo que él no entiende. Y después le preguntas si entiende alemán. Preguntas: "*Verstehst Du Deutsch?*" Y yo respondo por él: "*No, er spricht nicht Deutsch*". Entonces dices algo muy rápido que hace reír al público. Yo no lo entiendo y cambias al inglés y vienes hacia nosotros y nos preguntas abruptamente si "entendemos algo o si simplemente estamos viendo el escenario, los decorados". La gente alrededor empieza a reír. Me las arreglo para decir: "*I am doing my best*". Estoy haciéndolo lo mejor que puedo. Que era, de hecho, lo que estaba haciendo, pero mi propia respuesta me deja insatisfecha porque me parece que es también, la respuesta de un estudiante intimidado por el profesor en una clase. Supongo que es sólo el tipo de respuesta que se puede obtener en una situación así.

3. Tercera imagen: la carta.

The play starts. There is a car shinning made out of thousand of little mirrors. I recognize the work of Carlos Marquerie at the lights. Roberto who is sited next to me, have just placed for Carlos the same mirrors for another play in Madrid, but this time it was in a suit. The light multiplies as in a nightmarish dream. It is half beautiful and terrible. It is also deeply sad but I cannot define yet why. In the other side, you with your costume play the evil DJ. I am fully immersed. I had seen already some photographs of this play when it was played by the Spanish crew but I am impress. The atmosphere is dense and wild. Sometimes, I can follow the text, other times I only recognize some few words... That makes me happy. I accept. I have maybe the illusion of following but in fact, I am -as every spectator- building a new reading. A collage of my feelings and understanding, which is a unique and precious experience.

I am in the first row. I have rarely sit at the first row anywhere. Between the language difficulties, the situation in first row and the fact that you start to address directly people in a very aggressive way, I start to feel threatened. And then, you come to us. At that moment, you are speaking about couples and sex. This is all I get. You say something to my friend that he does not understand. And after you ask him if he does understand German. You asked:

- *Verstehst du Deutsch?* I answer:

- *No, er spricht nicht Deutsch.*

Then you said something really quick that make audience laugh. I don't understand it and then, you switch to English and come

Édouard Glissant dice en su libro *Poetics of Relation*:

(Glissant, 1997)

The reality of exile [...] is felt as a temporary lack that primary concerns , interestingly enough, language. Western nations were established in the basis of linguistic intransigence and the exile readily admits that he suffers most for the impossibility of communicating in his language. The root is monolingual. For the troubadour and for Rimbaud errancy is a vocation only via detour. The call of relation is heard, but is not yet a fully present experience.²

Así, la experiencia misma de alguien “no en casa” es la falta de su propio idioma y luego tal vez Hélène Cixous añadiría: porque el lenguaje es siempre el idioma de la madre, “lengua materna”.³ En esa relación desigual donde ni siquiera pude hacer valer mi lengua, me sentí atrapada y me sentí humillada. Me sentí en una relación de poder no equilibrada. Me pregunto si es el tipo de relación con el público que deseas en un teatro, Lars. ¿Es ese tipo de concepto un poco *talk show* lo que entiendes como interacción? ¿Dónde está el lugar para que se produzca una posible relación entre nosotros, tú y yo, más allá del hecho de que yo ocupo el mismo lugar que tendría como un elemento de atrezzo? Casualmente, estoy en este momento escribiendo mi tesis sobre el tema de la interacción con el público. Estoy ocupada con la forma en que la audiencia esté presente y, a veces, la forma en que el público es “utilizado” en los trabajos escénicos como sujeto político. Hago mi doctorado entre Madrid y Bruselas. Justo en ese momento estaba en Berlín trabajando con un grupo que investiga la relación con el público en sus trabajos escénicos. Me dirijo a ti, después de que “Einem (anderes) Arschloch rauben meine Schlaf”, hubiera preferido que fuera Goya y no tú, Lars Eindinger, el que hubiese robado mi tranquilidad. Te escribo esta carta, con el fin de tener la oportunidad de un diálogo con ese artista que tomó la

2 GLISSANT, Édouard, *Poetics of relation*. Traducido por Betsy Wing. Michigan: The university of Michigan Press, 1997. (p.15)

La realidad del exilio [...] se siente como una carencia temporal que se refiere principal y curiosamente, al lenguaje. Las naciones occidentales se establecieron sobre la base de la intransigencia lingüística, y el exiliado admite que por lo que más sufre, es por la imposibilidad de comunicarse en su propio idioma. La raíz es monolingüe. Para el trovador y para Rimbaud ser errantes es una vocación que se produce sólo a través de desvío. La llamada de la relación se escucha, pero aún no es una experiencia totalmente presente. [...] La relación opone con razón el totalitarismo de cualquier intención monolingüe.

3 CIXOUS, Hélène, *Lengua por venir / Langue à venir. Seminario de Barcelona*. Hélène Cixous, Jacques Derrida, Marta Segarra (ed.). Barcelona, Icaria editorial, 2004.

towards us and ask abruptly if we “understand something or if we just there watching the set, the decors”. People around start to laugh. I manage to say:

-I am trying my best. Which it was in fact, what I was doing but it is also the answer of a student in a class. I guess that’s only the kind of answer that you can get in such a situation.

Eduard Glissant says in his book *Poetics of Relation*:

“The reality of exile (...) is felt as (temporary) lack that primarily concerns, interestingly enough, language. Western nations were established on the basis of linguistic intransigence, and the exile readily admits that he suffers most from the impossibility of communication in his language. The root is monolingual. For the troubadour and Rimbaud errantry is a vocation only via detour. The call of Relation is heard, but it is not yet a fully present experience. (...) Relation rightfully opposes the totalitarianism of any monolingual intent”.

427

So, the very experience of someone “not at home” is the lack of her/his own language and then maybe Hélène Cixous would add: because the language is always the language of the mother, “mother tongue”.¹

I felt trapped and I felt humiliated. I felt in a non-balance power relationship. I wonder if is that the kind of relation with the audience that you want in a theatre? Is that kind of “talk show” cheap concept what you understand as interaction? Where is the place there for a possible relation between us, you and me beyond the fact that I occupy the same place as a prop would have? I would have liked to give a quicker, powerful answer. But I was ashamed, not because of lack of knowledge of German language but because of the sad spectacle I was part of. Besides. By chance, I

1 CIXOUS, Hélène, *La langue à venir*

decisión de utilizarme en un momento en particular tal vez con el fin de tener más oportunidades con el resto de la audiencia o tal vez como parte de un mecanismo que desconozco. Creo que esta carta, este intercambio -si sucede- podría ser también un escenario, sólo que ahora soy yo la que está en el escenario y usted se encuentra en la primera fila. Las condiciones son bastante diferentes: se trata de un marco íntimo y hay más tiempo de reacción para responder, (cosa que yo realmente hubiera apreciado haber tenido). Así que, querido Lars, mi primera pregunta:

- ¿Qué entiendes por interacción?
- ¿Es este evento descrito tu idea de interacción con el público? ¿Cómo funciona para ti la interacción?
- ¿Qué significa (desde el papel de un intérprete) hacer frente a un miembro de la audiencia en una relación de poder desigual? Cómo crear las condiciones para generar una relación más horizontal?
- ¿Cuál crees que es la actividad más importante como público?
- ¿En qué sentido tu decisión en ese momento crees que es un acto político?
- * Ten en cuenta que aquí estoy pensando no sólo sobre nuestra relación artista-público, sino también el contexto de: (llamémosle) “Alemania y los extranjeros” (la historia reciente, la gentrificación en Berlín, la inmigración y la crisis económica), la primacía de la comunicación verbal, fallogocentrismo y la idea de la “otredad”.
- ¿Cuál fue la trascendencia de ese momento en particular?
- ¿Qué crees que es una comunidad en teatro?
- ¿Cuál es el valor de consenso en una actuación?
- ¿Qué tipo de contrato firmé contigo al comprar mi entrada?
- ¿Cuál es el lugar para la violencia en los trabajos escénicos que envuelven interacción?
- ¿Hay algún lugar para la violencia no consensual?

Muchas gracias por tu respuesta. Deseando escuchar tu respuesta.

Vielen Danke.

Cecilia

3.Tercera imagen: la carta.

am at the moment, writing my thesis in audience interaction. I'm busy at the way audience is present and sometimes "used" in performance as a political subject. I make my PhD both in between Madrid and Brussels. I was at that moment in Berlin working with a group that investigates the relationship with the audience. I write to you because after "Einem (anderes) Arschloch rauben meine Schlaf" and I would have prefer that was Goya and not you, Lars Eindinger, the one who stole my tranquillity. I am writing this letter to you, in order to, at least have the chance of a dialogue with that performer who made the decision of using me at that particular moment in order to have more chances with the rest of audience, or to make a point on his speech.

I think this letters, this exchange -if happens- could be also a scenario. Now is me on stage and you are in my first row. Conditions are quite different: this is an intimate frame and there is also time for your answers that I would really appreciate to had. So, dear Lars, my first question:

- What do you understand for interaction?
- Is that event described, your idea of interaction with the audience? In which sense does it work it?
- What does it means (from the role of a performer) to address to a member in the audience in a uneven power relation? How to create conditions for a more horizontal relationship?
- What do you think is the most important activity as an audience?
- In which sense your decision at that point is a political act?

*Please note that here I am thinking not only about our unequal

3.1. *Letter from an unknown woman*.⁴ Una carta en seis actos. Introducción⁵.

I'm gonna sit right down and write myself a letter, and make believe it came from you.
Joe Young.⁶

Querido L,

El próximo capítulo en esta constelación interactiva que dibujamos es acerca de la ética y viene directamente motivado por mi carta no contestada dirigida a ti. (La carta reproducida y la historia referida es un suceso real). Me pregunto si es posible hablar de ética sin un interlocutor. Lo que es seguro difícil es tratar de elaborar en una respuesta que no ha llegado. Así que responderé mis preguntas y trataré de imaginarme las tuyas. Una pregunta siempre dibuja una dirección, en ese sentido, es similar al deseo. Cuando alguien pregunta hay un deseo de llegar al otro. De alguna manera se pregunta con el fin de ser capaz de “tocar” al otro. A no ser que se trate de una pregunta retórica -y las mías no lo eran- una vez que la cuestión se lanza esperamos una respuesta que nos devuelva algo, tal vez aquello que regalamos con la pregunta. Algo que tal vez incluso perdimos en la elaboración de la pregunta misma. Así que, aquí estoy: lista para hablar de ética sin una respuesta, una respuesta de mi destinatario Lars Eindiger. Respuesta que, en el momento en que escribo esto, aún no ha llegado. O tal vez, ya la entregaste en el momento en que nos conocimos.

430

4 ZWEIG, Stefan. *Carta de una desconocida*. Barcelona: El Acantilado, 2002.

5 Esta tercera imagen es la traza del tercer punto relacionado con la interacción y es el de la ética y la importancia de cómo se construyen las relaciones entre público y artista. Enlaza con la idea de “in between” y la creación de una comunidad. También se entrelaza con la noción de intimidad pública. Estoy interesada en la idea de una intimidad pública como un lugar entre lo personal y lo común y también como espacio para la dimensión ética de los trabajos escénicos.

6 Extracto de la canción *I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter* (“Voy a sentarme y escribirme una carta a mí mismo (y haré creer que viene de ti)”). Letra de Joe Young y música de Fred E. Ahlert. La versión hecha en 1936 by the Boswell Sisters la de Paul McCartney en 2012, son especialmente recomendadas durante la lectura de este capítulo.

3.1. *Letter from an unknown woman*. Una carta en seis actos.
Introducción.

relation performer-audience, but also the context of: (let's call it)

“Germany and the foreigners” (recent history, gentrification in Berlin, immigration and economic crisis), the primacy of verbal communication, phallogocentrism and the idea of “otherness”.

- What was the transcendence of that particular moment?
- What do you think is a community in theatre?
- What is the value of consensus in a performance?
- Which kind of contract did I sign with you when buying my ticket?
- What is the place for violence in interactive performance?
- Is there any place for no consensual violence?

Thank you very much for your reply.

Looking forward to hear from you.

Vielen Danke.

Cecilia

La carta sin respuesta ha evolucionado desde la *Carta de una desconocida* que es el primer paso, a *La carta robada*⁷ (*The Purloined Letter*)⁸. En el relato, el prefecto de policía pide a Auguste Dupin, que encuentre una carta el ministro oculta después de habérsela sustraído a la reina y que compromete a ésta. La policía, busca en los lugares más inverosímiles sin encontrarla. Dupin, sin embargo, actúa poniéndose en la mente del ladrón. Ejercitando su mirada, y tras solicitar una audiencia al ministro, observa el lugar a lo largo de la conversación y ubica la carta que está a la vista, sobre la chimenea del despacho del ministro, la carta era visible para quien quisiera verla. Dupin, sustrae nuevamente la carta, aprovechando un despiste del ministro, y la reemplaza por otra idéntica a la que ha cambiado el contenido. Así, el ministro ignora que había sido descubierto, y sigue creyéndose amo de la reina, al poseer la carta le daba poder sobre su ella. La importancia de la carta-significante es tal vez más grande que el contenido en sí mismo y también es más grande que el evento que la originó. Evento es una gran palabra. Badiou lo define como “what does not make sense according to the rules of the situation [...] a gesture that decisively-yet- unpredictably breaks with the reality of a given *status quo* and its symbolic, socio-historical scaffolding”⁹. Žižek completa esta noción de evento, al definirlo como “an intervention that cannot be accounted for in terms of its pre-existing ‘objective conditions’”¹⁰.

432

7 POE, Edgar Allan. *La carta robada* en *Antología. Historias extraordinarias de E.A. Poe*. Madrid, Akal, 2000.

8 AGUILAR GARCÍA, Teresa, *Reflexiones sobre La carta robada: Lacan, Derrida y Zizek*,

Lacan utiliza la carta robada como ejemplo para explicar el significante, su sentido y su función. Para ello nos explica el significado del título original del cuento. *The purloined letter*, explicando que *To purloin*, palabra anglofrancesa compuesta del prefijo *pur* (purpose, purchase, purport) y de la palabra del francés antiguo *loing* o *loigner*, que significa a lo largo de, con lo cual el significado de *purloined* es poner de lado, sería una carta desviada o distraída.

9 BADIOU, Alain. *Ethics: and essay on the understanding of evil*. Translated by Oeter Hallward. London, New York: Verso, 2002. (p.33)

Lo que no tiene sentido de acuerdo a las reglas de la situación [...] un gesto que decisivamente aunque de forma impredecible rompe con la realidad de un *status quo* dado y su andamiaje simbólico y socio-histórico.

10 ŽIŽEK, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*, London: Verso, 2001.(p. 20)

Una intervención que no puede ser explicada en términos de sus preexistentes condiciones objetivas.

Acerca de techos y otros animales como sillas².

En septiembre de 2014, se inicia el taller llamado: *If You Like It, Then You Should Have Put A Roof On It (And Put Some Chairs Under)*³. Fue un taller que tuvo lugar en septiembre. Liderado por Jozef Wouters⁴ y Vladimir Miller⁵. Al igual que en una pieza teatral, ambos mentores establecieron un diálogo con el fin de explicar qué es la “cuestión del tejado”:

JOZEF: Los **techos**, en las artes, a menudo son proporcionados. En climas como Bélgica, tener un **techo** bajo el cual trabajar no es un mal comienzo. El **techo** protege la obra (contra más cosas que la lluvia). Pero el **techo** también tiende a aislarlo. De vez en cuando, los artistas se cansan del **techo** y las paredes y, esperando que no llueva, deciden trabajar en una plaza. El trabajo de un escenógrafo es a menudo más sobre paredes que sobre **techos** (a los diseñadores de iluminación no les gustan los escenógrafos que proponen **techos**). Las paredes son flexibles. Las paredes pueden ser discutidas. [...] Resulta ser mucho más difícil negociar sobre un **techo** y a la vez diseñar un espacio cubierto que sea

2 Es interesante que muchos diseñadores consideran las sillas como unos de los muebles más antropomórficos que existen debido a su forma que tiene “brazos”, “piernas” e incluso a veces “cabeza”. En ese sentido, las sillas, son como personas, representaciones de nosotros mismos, como pequeños animales que se ponen a refugio bajo un techo.

3 *Si te gusta, entonces debes poner un techo sobre ello (y poner algunas sillas debajo).*

4 Jozef Wouters es escenógrafo, arquitecto y artista visual, diseña espacios a partir de la idea de negociación, partiendo de contextos específicos.

5 Vladimir Miller estudió diseño y comunicación y trabaja como dramaturgo, escenógrafo y artista de video e instalación. Su principal interés es la relación entre lo espacial y lo político.



Fotografías de la construcción del tejado en A-pass. Bruselas Septiembre 2014



En ese sentido, lo que sucedió entre nosotros era un evento para mí, querido L. Una performance, una pieza, un trabajo escénico no son siempre un acontecimiento. La mayoría de las veces, son sólo una situación donde nada importante realmente se “rompe”. Lo que vemos es lo que esperamos ver. Nosotros, como espectadores, vamos por lo general a los lugares que conocemos ya sea porque nos guste lo que programan o porque vayamos a ver a un artista que conocemos. Podría ser interesante trazar un diagrama de cómo nuestras preferencias condicionan nuestros movimientos y qué papel juega “lo social” en esas decisiones. Parece claro que el teatro, además de lugar de contemplación, de presencia o de juego es -sobre todo- un lugar social. El edificio del teatro no ha cambiado mucho desde los tiempos en que Proust lo describía como la *arena*, el campo privilegiado para las relaciones burguesas. Pero vuelvo al encuentro que motivó la carta y es seguro que es un evento, un *pequeño evento*, al menos para mí, porque (sizguiendo las definiciones dadas por Badiou y Zizek, no le encuentro sentido de acuerdo a las reglas de la situación y ciertamente rompió con el *status quo* y las condiciones objetivas pre-existentes): la relación artista-público, ha sido descolocada.

(Badiou,2002)

An event is implicative, in the sense that it enables the detachment of a statement which will subsist as such once the event itself has disappeared.[...] When it takes place, the event decides its value. [...] the event opens a subjective space in which not only the progressive and truthful figure of fidelity but also other figures every bit as innovative, albeit negative [...] take their place.¹¹

Un evento -según lo que acabamos de leer- implica, genera otras figuras (consecuencias, escenarios posibles....) Incluso después de haber finalizado. Pero lo que me interesa sobre la relación entre esta idea de evento y los trabajos escénicos que implican interacción es saber, si -en la mayoría de los casos-, una acción de este tipo, constituye una especie de

11 BADIOU, Alain. *Ethics: and essay on the understanding of evil*. Translated by Oeter Hallward. London, New York: Verso, 2002. (p.60)

Un evento es implicativo, en el sentido de que permite la separación de un comunicado que subsistirá como tal una vez que el evento en sí haya desaparecido. [...] Cuando se lleva a cabo, el evento decide su valor. [...] El evento abre un espacio subjetivo en el que no sólo la figura progresiva y veraz de la fidelidad, sino también otras igual de innovadoras, si bien negativas [...] toman su lugar.

diáfano. Cuando nos fijamos en la historia de los teatros techados en la antigua Grecia, te das cuenta de la cantidad de esfuerzo que supone la consecución de un **techo** que sea lo suficientemente amplio como albergar un grupo de gente, pero sin columnas que lo sostengan y que obstruyan la vista. ¿Cómo es de grande el deseo de tener un grupo de personas que se sienten bajo el mismo **techo** y dejar que vean todo más o menos lo que todos los demás están viendo. [...] Mediante la construcción de **techos** y sillas negociamos nuestro espacio compartido. La pregunta principal es: ¿dónde puedo poner mi silla y ¿dónde ponemos nuestro **techo**? ¿Construimos en madera, piedra o plástico? Pensando en ello, un hecho interesante acerca de los **techos** es que, a diferencia de una silla, no se puede construir un **techo** solo.

435

VLADIMIR: [...] La idea es dirigir una **mirada** más cercana (a través del trabajo) a lo que identificamos como los dos elementos clave de la estructuración de la comunidad y el espacio social en la arquitectura: **techos** y sillas. De una manera demasiado simple podemos decir que los **techos** unen a una comunidad, mientras que las sillas se pueden utilizar para estructurar su política de atención y visibilidad. Primero nos reunimos (¿cómo?), cobijamos y protegemos algo (¿qué?). Y dirigimos nuestro estar juntos hacia un objetivo (¿para qué?). La disposición de las sillas es entonces una *jerarcografía* [sic.] dideológica de a quién escuchamos, cómo se llega a las decisiones, y cómo producimos dentro de ese espacio protegido por el **techo**. Al evitar las paredes también subvertimos un instrumento clave para la privatización del espacio. El espacio bajo el **techo** es accesible. Un **techo** es una metáfora de la vivienda, de la protección y de la **hospitalidad**.

“evento de pequeña escala” *per se*, debido al hecho de que siempre hay algo impredecible en los trabajos escénicos interactivos, algo que precisamente por ese carácter imprevisto, supone un punto de inflexión, un giro con respecto a nuestras ideas previas.

Sin duda, el evento -llamémosle así- que sucedió entre nosotros, no es una gran ruptura, pero sí un evento en el sentido de que puede cambiar nuestras concepciones o porque no se ajusta a las normas habituales de la situación. Ese será el primer acto de esta carta: *Event(d)ualidad* en la performance interactiva. El evento entre Lars Eindiger y yo, crea una situación en otra ecuación tiempo/espacio. Esa situación (esta figura) es una carta, la carta que le envié. Se sabe que “una carta se supone que siempre llega a su destino”¹².

Así que por eso dejé de preguntarme dónde fue a parar mi carta. Pero, ¿por qué una carta siempre llega a su destino? Por qué no podría ser -a veces por lo menos- que también no lo alcance?, según la fórmula de Barbara Johnson¹³: “Una carta siempre llega a su destino ya que su destino es donde sea que llegue.” Siguiendo la interpretación que hacen Derrida y Lacan del cuento de Poe, el significante es el que produce el sentido y no existe unión entre significante y significado. La diferencia entre los dos pensadores es que para Lacan, significante y significado se unen en algunas ocasiones y para Derrida nunca sucede esa unión.

(Aguilar García, 2003)

El aspecto del trayecto circular propio de la carta, que según Lacan siempre llega a su destino, sugiere que existe un lugar abierto por el cual el significante y el significado llegan a encontrarse en algún momento.[...] Para Derrida el significante nunca se encuentra con el significado y nadie puede cerrar la significación en un punto determinado por importante que éste sea. Por lo tanto, el cuento de Poe tiene un significado abierto a la diseminación y no remite a ninguna verdad. Y en apoyo de su tesis estaría el nuevo significado que Dupin imprime a la carta, sustituyendo su significado original.¹⁴

12 JOHNSON, Barbara. (1988): *The purloined letter. Poe, Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore, Ed. JP. Muller and W. Richardson. “A letter is always supposed to arrive at its destination” La lógica de esta afirmación consiste en que la carta siempre llegará a su destinatario porque el destinatario será cualquiera que recoja la carta. En palabras de Barbara Johnson: “A letter always arrives at its destination since its destination is wherever it arrives.”

13 JOHNSON, Barbara. (1988): *The purloined letter. Poe, Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore, Ed. JP. Muller and W. Richardson.

14 AGUILAR GARCÍA, Teresa, *Reflexiones sobre La carta robada: Lacan, Derrida y Zizek*,

3.1. *Letter from an unknown woman*. Una carta en seis actos.
Introducción.



437



Fotografías de la construcción del tejado en A·pass.
Bruselas Septiembre 2014.

Trabajando en paralelo con esta idea, me gustaría abordar lo siguiente: ¿cómo sabemos si nuestra carta (en la forma de una pieza para escena o en la forma de la escritura de un libro...) ha llegado a su destino? ¿Cómo establecer los vínculos con ese destino, con los destinatarios, que no son otros que el público, los lectores, los espectadores? Ese será el segundo acto: La carta que siempre llega a su destino. Este segundo capítulo es una reflexión sobre la interpretación y los modos de recepción, si no es posible, tal y como sostiene Derrida que exista un significado unívoco en el receptor.

(Aguilar García, 2003)

[En Derrida] no hay un significado único y exclusivo, una verdad trascendental, sino que existen en su lugar una pluralidad de significados y temas diseminados y cuyas diferencias engendran el significado, pero también una pluralidad de sentido. El acto de leer y escribir sufre desde esta perspectiva una transformación que implica leer o escribir no para buscar un significado universal, último de la verdad, sino para descubrir las cadenas de significantes que se despliegan en el texto (diseminación).¹⁵

438

¿Cómo es posible observar esa *diseminación* de la que habla Derrida en los trabajos escénicos? ¿Cómo hacer recuento de ese despliegue de significados que se produce al contemplar una pieza? Volvamos por un momento a nuestra carta y supongamos que está en el lugar que creo que debe de estar: en la bandeja de entrada del correo electrónico de alguien y espero que allí haya encontrado el camino de la **hospitalidad**... Y hablando de **hospitalidad**, que es precisamente el siguiente concepto que me gustaría tratar en relación a los trabajos escénicos que implican interacción. Hablar de **hospitalidad** es -hasta cierto punto- hablar de la alteridad bajo nuestro **techo**¹⁶. El otro bajo el **techo** de mi escritura, la otra bajo el **techo** de su teatro. Y eso me lleva al tercer punto en esta

Eikasia, revistadefilosofia.org. Septiembre 2003. [última fecha de consulta: 5 Enero, 2015]. Disponible en: revistadefilosofia.org.

15 AGUILAR GARCÍA, Teresa, *Reflexiones sobre La carta robada: Lacan, Derrida y Zizek*, Eikasia, Septiembre 2003. [última fecha de consulta: 5 Enero, 2015]. Disponible en: revistadefilosofia.org.

16 DERRIDA, Jacques. *¡Palabra!: instantáneas filosóficas*. Madrid, Editorial Trotta, 2001. (p.50-51)

No puede haber amistad, hospitalidad o justicia sino ahí donde, aunque sea incalculable, se tiene en cuenta la alteridad del otro, como alteridad -una vez más- infinita, absoluta, irreducible. Lévinas recuerda que el lenguaje, es decir, la referencia al otro, es en su esencia amistad y hospitalidad.

CECILIA: Este **techo** particular, nació como una práctica colectiva e implica también una reflexión en un tema que nos ocupará más adelante: los contratos. El objetivo del taller era entonces, construir cada uno de los participantes una silla y luego todos en conjunto un **techo**. El **techo** se mantendrá durante cuatro meses en un patio abandonado en las cercanías de *Kaaistudios*. Parte del desarrollo de la construcción tiene que ver con los contratos, las conversaciones y pactos que hacemos con los vecinos y con nosotros mismos. Es un trabajo comunitario que trata de servir también como un servicio a la comunidad. Pero es necesario que haya una reflexión sobre la ética. ¿Se nos permite que un grupo integrado principalmente por extranjeros, utilicen un espacio que pertenece a una comunidad en particular? ¿Es ese **techo** un regalo? ¿Qué señal se debe utilizar como punto de partida de desmantelamiento de ese **techo**? Todas estas preguntas están, con seguridad, relacionados con la idea del contrato, que será uno de los temas importantes para desarrollar al hablar de la ética en la performance de interacción.

439

If you take a quick look around you and ask yourself how the things that surround you came to be the way they are, you will notice that all of them are man-made or man-transformed. Those processes of transformation are all initiated and facilitated through negotiations and agreements. [...]. For our purposes we can loosely define a contract as a performative agreement.[...] Which rules and ideological presuppositions are at work? Can we come up with contracts, scores and sets of rules which would produce other architectures? What is the relationship between our social contract and the architecture we are able to produce?⁶

6 Introducción al taller de Vladimir Miller *Space and Contract*.

Si echas una mirada rápida a tu alrededor y te preguntas cómo las cosas que te rodean que llegaron a ser como son, te darás cuenta de que todas ellas son el hombre o el hombre transformado. Esos procesos de transformación están iniciados y facilitados a través de negociaciones y acuerdos. [...]. Para nuestros propósitos podemos definir libremente un contrato como un acuerdo performativo. [...] ¿Qué reglas y presuposiciones ideológicas están presentes? ¿Podemos llegar a contratos, partituras y conjuntos de reglas que produzcan otras arquitecturas? ¿Cuál es la relación entre nuestro contrato social y la arquitectura que somos capaces de producir?

constelación particular: la idea de la **hospitalidad** en trabajos escénicos. ¿Es un concepto relevante? ¿Cómo establecemos esa idea de la **hospitalidad** dentro de nuestro marco y cómo es su desarrollo? ¿Cómo implicar al otro?

El tercer acto trata sobre este tema: desde la idea de *Hostipitality* [sic.]chez Cixous (acertado término, puesto que la hostilidad está también incluida en la idea misma de la hospitalidad) La pregunta es: ¿qué sucede cuando en performance, los lenguajes basados en la interacción no son precisamente amables, sino abiertamente hostiles, qué sucede cuando la violencia o la agresión son parte del contrato? “Cuando Blancanieves se encontró con Wendy: *Rage against the audience*”, Ann Liv Young y Angélica Liddell, trata sobre estas relaciones menos “fluidas”. Por último, el cuarto acto será un itinerario necesario a través del contrato y las formas en las que construimos una relación con el público y el quinto y último acto será mi respuesta a las preguntas que dirigí a Lars Eindiger.

440

3.2. Act I: Event(d)ualidad en performance interactiva.

Todas las dicotomías: el Yin y el Yang, la contemplación o la Tätigkeit, avena arrollada o perdices faisandées, Lascaux o Mathieu, qué hamaca de palabras, qué dialéctica de bolsillo con tormentas en pijama y cataclismos de living room. El solo hecho de interrogarse sobre la posible elección vicia y enturbia lo elegible. Que sí, que no, que en ésta está... Parecería que una elección no puede ser dialéctica, que su planteo la empobrece, es decir la falsea, es decir la transforma en otra cosa. Entre el Ying y el Yang, ¿cuántos eones? Del sí al no, ¿cuántos quizá? Todo es escritura, es decir fábula. ¿Pero de qué nos sirve la verdad que tranquiliza al propietario honesto? Nuestra verdad posible tiene que ser invención.

Julio Cortázar.¹⁷

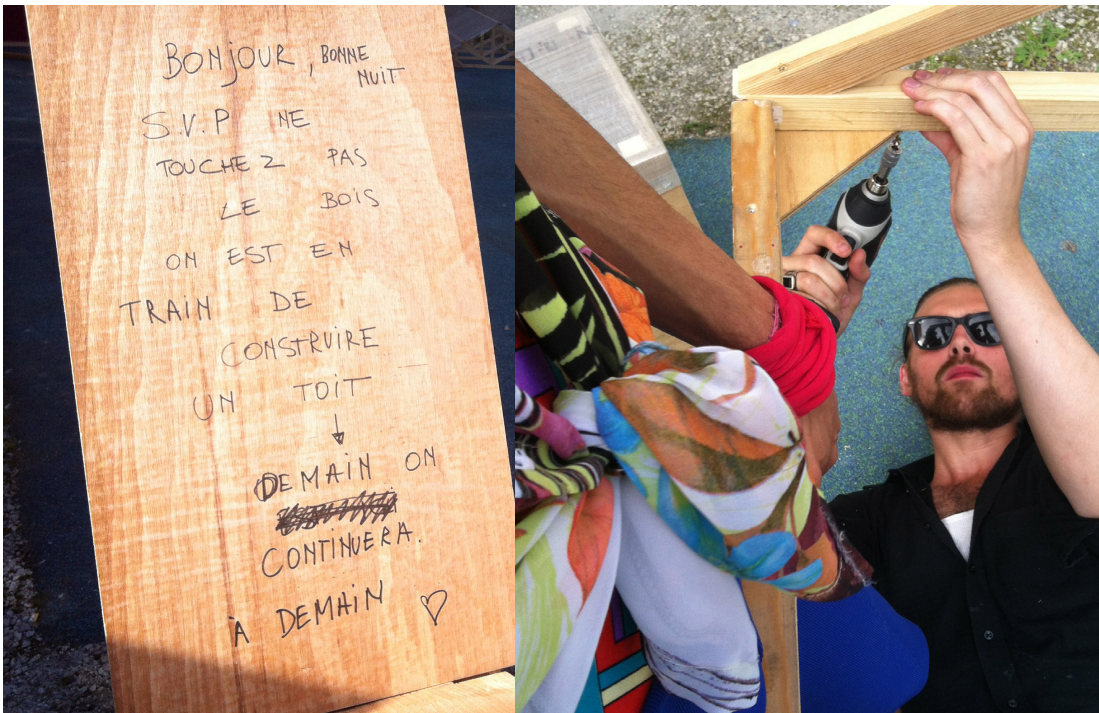
El texto de Cortázar hace referencia al peligro que entrañan las dicotomías que gobiernan nuestro pensamiento, “la dialéctica de bolsillo” a la que se refiere el autor, en el caso de la creación escénica creo que se podría traducir por la oposición performer-espectador. ¿Es este par de conceptos una dicotomía o una dualidad? En tanto en cuanto son excluyentes el uno del otro, juegan a la oposición. Pero son, a la vez, conceptos complementarios y forman parte de la misma realidad. En ese sentido, yo los considero más

17 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2008. (p.303)

3.2. Event(d)ualidad en performance interactiva



441



Fotografías de la construcción del tejado en A-pass.
Bruselas Septiembre 2014.

como una dualidad, que es -precisamente- la cualidad de dos cosas enlazadas, dos cosas que van juntas. Originariamente, el dual es un número gramatical que en latín servía para referirse a dos cosas (no a una en singular, ni a muchas en plural, sino sólo a dos). Dualidad significa también, doble perspectiva, doble significado, doble cara. En matemáticas traduce conceptos, teoremas o estructuras en otros, a través de una involución: Si la dualidad de A es B, entonces la dualidad de B es A. La dualidad es una correspondencia, un *pas de deux* conceptual. *Promenades*, *pirouettes* o *levantadas* son los movimiento típicos del paso a dos, y se producen también en el *pas de deux* entre el público y el performer, entre el espectador-intérprete. A es B. B es A. En geometría, dualidad es la capacidad de intercambio de los roles del punto y el plano en enunciados y teoremas de la geometría proyectiva. Consideremos al performer el plano y al espectador el punto e imaginemos sus representaciones, sus proyecciones. O al revés: tal vez el performer es un punto y el espectador un plano. Sólo depende de cómo tú, lector, quieras considerar al intérprete:

442

Si como un performer-contexto, un tipo de espacio él mismo (un plano) y el espectador como un punto intercambiable en ese espacio definido por el intérprete o, por el contrario si prefieres ver al espectador como un terreno: un espectador destinatario (planta y alzado emocional e intelectual). El espectador es co-creador e intérprete, un punto en esa ecuación. En el título de este capítulo he unido al concepto de dualidad, la idea de “evento”. Eventualidad significa algo que puede ocurrir. Una posibilidad. Una contingencia. En matemáticas “evento” es uno o más resultados de un experimento, por lo que un evento sería algo único: cada uno de esos resultados posibles. En este capítulo se trata de eso: ¿Podemos considerar los trabajos de interacción escénica como una especie de evento?, ¿Cuál es esa *Différance*¹⁸ entre el performer y la audiencia? Y: ¿cómo funciona la dualidad espectador-artista? ¿Existe en absoluto? Una event(d)ualidad es entonces, la posibili-

dad entre estas dos partes, es decir, artista-espectador, espectador-intérprete de que algo

18 *Différance* es un término imaginado por Jacques Derrida, juega con la homofonía en francés entre las palabras “diferencia” y la palabra *différer* que francés significa “diferir” (en su doble significación que coincide con la española de posponer y “no estar de acuerdo”). La *différance* es pues, algo que no se puede representar porque desborda la representación. Utilizo este término aquí porque me parece que hay algo irrepresentable en esa diferencia que a veces se convierte en una identidad.

La metáfora del **techo**, funciona para el lugar del teatro, así como para el lugar de una comunidad. Así, el **techo** como un lugar para el intercambio a través del lenguaje, bajo el **techo** coincidimos y definimos las condiciones espaciales de espacio teatral, así como la silla puede ser una metáfora para los espectadores. La ética de un espectáculo también se define por su situación espacial. El espectador suele sentarse en las sillas, en las butacas, lo que les hace parecer que asumen una posición pasiva. Más tarde, pensaremos si la quietud implica la pasividad. En la pieza de Tania Arias *Infinito+besos*⁷, una de las propuestas era, precisamente, pedir a la audiencia que se moviera en uno de los momentos de la pieza, que podían /tenían que moverse y decidir sobre su propio punto de vista. El tipo de contrato que la bailarina propuso es muy simple. Se detiene y anuncia a su público la necesidad de cambiar de lugar, la necesidad de un movimiento que trabaja tanto en un nivel metafórico y literal. El movimiento del público, tiene una consecuencia directa: una organización diferente del espacio, un nuevo auditorio y nuevos pactos y una relación diferente con los otros espectadores que también se hacen visibles fuera de la oscuridad del espacio del teatro destinado al público, pero sobre todo supone una anticipación de la **mirada** y una decisión activa sobre qué buscar y desde dónde. Me gustaría profundizar en esta idea de la **mirada** del espectador, cuál es la relación de la **mirada** con respecto a los trabajos escénicos que plantean la interacción como elemento estructurador. ¿Cómo construye la **mirada** esa relación performer/espectador?

7 REFERENCIA CRUZADA A LA PARTE DE ITINERARIOS DE TANIA ARIAS. PÁGINA: 218

suceda. Algo que sucede, algo que está sucediendo (*happening*). Me gusta usar la palabra *happening* con el fin de describir un evento o situación que implica a la vez, improvisación y la participación activa de los asistentes. Pero me despierta curiosidad saber qué entendemos por *activo*, definir qué es lo que significa “activo”. En su artículo *Opposing Conceptions of the Audience: The Active and Passive Hemispheres of Mass Communication Theory*, Frank A. Biocca presenta la tradicional oposición, presentada en términos de otra dicotomía: la del “espectador activo” versus “espectador pasivo”:

(Biocca, 1988)

Over the last 40 years of theory and research, a kind of theoretical tug-of-war has emerged. On one end of the rope we find the active audience: individualistic, “impervious to influence,” rational, and selective. On the other end, we have the passive audience: conformist, gullible, anomic, vulnerable, victims.¹⁹

444

Biocca, comienza su artículo mencionando a Raymond Bauer, cuyo concepto de “obstinate audience” es de los primeros que abre una brecha en la concepción generalizada del público como un elemento pasivo. Aplicado a la teoría de la comunicación de masas, el concepto que Bauer acuña en 1964, viene a decir que: “media audiences are active, purposive and goal directed”.²⁰ Aunque el enfoque se mantiene sobre todo, al nivel de análisis económico del espectador como potencial consumidor y se relaciona estrechamente con la noción de la libertad de elección (“freedom of choice”). La manera en la que el espectador actúa o mira, es analizada en el artículo de Biocca desde diferentes puntos de vista, y así actividades como la selectividad, intencionalidad, la participación o la impermeabilidad del espectador a la influencia, son analizados como actividades y características de la actividad del espectador, sin distinguir entre un espectador activo y uno pasivo.

19 BIOCCA, Frank A. *Opposing Conceptions of the Audience: The Active and Passive Hemispheres of Mass Communication Theory*.

En los últimos 40 años de la teoría y la investigación, una especie de tira y afloja teórico ha emergido. En un extremo de la cuerda se encuentra la audiencia activa: individualista, “impermeable a la influencia,” racional y selectiva. En el otro extremo, tenemos la audiencia pasiva: conformistas, crédulos, anómicos y vulnerables, víctimas.

20 Citado en ASA Berger, Arthur. *Essentials of Mass Communication Theory*. California: SAGE Publications, 1995.

**Cinco observaciones y un pensamiento miope.
Variaciones en torno a la frase:
“Sin oír mi observación”.**

**Primera observación: sobre la mirada como la
actividad del espectador.**

Yo también he querido mirar de otra manera.

Y de otra,

y de otra,

y de otra más.

Desaprender la propia mirada es el ejercicio de una vida. Hace un tiempo que comencé a conformarme con observar cómo miran los demás. Empezó como un consuelo y se ha transformado en un vicio. Más que concentrarme en lo que los demás dicen, dibujo diagramas fantasmas alrededor suyo para tratar de describir cómo lo dicen y por qué extrañas piruetas han llegado ahí... o ahí. Cada pensamiento encierra un mecanismo particular que el diagrama me ayuda a entender. El dibujo precisa de toda mi concentración. Tanto que cada vez más, estoy en la forma de los discursos más que en los contenidos. Eso me protege de tener opiniones. Las opiniones son como moscas que barruntan lluvia: pesadas, insistentes e invasivas. Los diagramas aparecen a menudo, salpicados por manchas de ésta o aquella opinión. Es inevitable. Hay que trabajar con ello. Ignorar la mancha y continuar. El método científico comienza ahí: en observar como si desconociéramos más que pretendiendo conocer. ¿Qué pretensión es ésta, conocer?

Sin embargo, la idea de un espectador pasivo, algo así como la desafortunada expresión de Cortázar sobre el “lector-hembra”, como ese espectador no emancipado, al que habría que liberar del yugo de su propia condición de espectador planea cada vez que consideramos la idea de interacción. Cortázar, enemigo aparente de dicotomías, se solaza en la de *lector-hembra* versus *lector-cómplice*. El primer tipo se corresponde con el concepto de espectador pasivo: “El tipo que no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo”²¹ por el contrario el segundo, se correspondería con la idea de espectador activo: “puede llegar a ser copartícipe y co-padeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, en el mismo momento y en la misma forma”.

Desde mi punto de vista, la figura del lector o del espectador es siempre activa en tanto que figura de percepción. Sólo que su actividad es múltiple y se manifiesta de diferentes maneras, siendo -para mí- más una cuestión de matiz, (como se produce esa respuesta del público). La línea entre público y performer es como el puente del que habla Cortázar o como el proceso de “acabado de la pieza” del que habla Barthes: un espacio entre medias, que precisamente necesitaría de esos dos extremos para su definición. Dos extremos cuya naturaleza es indefinida, no responde a esencias sino a situaciones. Una identidad intercambiable, dual y que se define en la relación concreta que se establece en cada caso y en su propia construcción (en el tiempo gerundio que supone “estar cruzando el puente”

(Cortázar, 2008)

Entonces el puente, claro. ¿Cómo tender el puente, y en qué medida va a servir de algo tenderlo? La praxis intelectual [sic] de los socialismos estancados exige puente total; yo escribo y el lector lee, es decir que se da por supuesto que yo escribo y tiendo el puente a un nivel legible. ¿Y si no soy legible, viejo, si no hay lector y ergo no hay puente? Porque un puente, aunque se tenga el deseo de tenderlo y toda obra sea un puente hacia y desde algo, no es verdaderamente puente mientras los hombres no lo crucen. Un puente es un hombre cruzando un puente, *che*.²²

21 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2008. (p. 348).

22 CORTÁZAR, Julio, *El libro de Manuel*. (p.13)

Como espectadora, lo ajeno, lo extranjero, me fascina porque trae el único reconocimiento posible de sí. Observar al observador es, a la vez, la forma más elaborada de voyeurismo y de introspección.

Segunda observación: la fenomenología.

La observación es la adquisición activa de información a partir de los sentidos. Se trata de una actividad realizada por un ser vivo (humanos, animales, etc), que detecta y asimila los rasgos de un elemento utilizando los sentidos como instrumentos principales. El término también puede referirse a cualquier dato recogido durante esta actividad. La observación es la adquisición activa de información a partir de los sentidos. Se trata de una actividad realizada por un ser vivo (humanos, animales, etc), que detecta y asimila los rasgos de un elemento utilizando los sentidos como instrumentos principales. El término también puede referirse a cualquier dato recogido durante esta actividad.⁸

447

Recoger datos no es lo mismo que elaborar teorías. Hay quienes piensan que la recogida de datos es suficiente para elaborar un pensamiento. Recogen datos como acumulan propiedades. Las relaciones se han convertido en una recogida de datos, la creación se ha convertido en una recogida de datos. La recogida de datos es una actividad reconocida. Recogemos datos y nos los lanzamos. Los datos son los aliados de la autoridad. Uno dice: “no-sé-cuánto-tanto-por-ciento” y eso le da autoridad al discurso. ¿Cómo imaginar un “tanto por ciento”? Elaborar el dibujo solamente me lleva tanto tiempo que no puedo llegar a lo que me están queriendo decir. Hay que imaginar el total, y luego restar de ese total y no observar el resto, sino el sustraendo... creo. ¿O era el resto?

8 En Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Observaci%C3%B3n>. [Consultado el 15 de Junio de 2014].

Jean jacques Lebel, nos ofrece otra versión del puente tendido entre espectador y performer, entre lector y autor, cuando habla sobre el *happening*.

(Lebel, 1967)

El *happening* [...] articula sueños y acciones colectivas. [...] se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente en un *happening* participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad".[...] ahora tenemos el derecho de esperar de toda obra algo más que un único "punto de vista": una estructura realmente abierta a la colaboración, [...] un campo ilimitado de interpretaciones, alternativas y de intervenciones.²³

Hay un optimista en este párrafo que, creo, es fruto de la emoción que produce encontrar nuevas formas de expresión. Jean Jacques Lebel escribe su libro sobre el *happening* de donde proviene esta cita, en 1967. Lebel es un intelectual francés relacionado con el surrealismo, el anarquismo y la generación beat, que también ha creado *happenings* él mismo, y que ha trabajado en estrecha colaboración con grupos de performance, tales como el *Living Theatre*. El *Living Theatre* fueron uno de los grupos pioneros no sólo en la performance de interacción, sino también en la búsqueda de estrategias que integraran las nuevas "formas de hacer" frente a la audiencia. Un público que en ese momento, también había pasado de ser la burguesía elitista cultural que va al teatro y la ópera como acto social, al público inquieto de la revolución cultural *hippie*. Sin embargo, la visión sobre el happening que encontramos en Susan Sontag no es tan optimista.

Perhaps the most striking feature of the *Happening* is its treatment (this is the only word for it) of the audience. The event seems designed to tease and abuse the audience. The performers may sprinkle water on the audience, or fling pennies or sneeze-producing detergent powder at it. Someone may be making near-deafening noises on an oil drum, or waving an acetylene torch in the direction of the spectators. Several radios may be playing simultaneously; the audience may be made to stand uncomfortably in a crowded room, or fight for space to stand on boards laid in a few inches of water. There is no attempt to cater to the audience's desire to see everything. In fact, this is often deliberately frustrated, by performing some of the events in semi-darkness or by having events going on in different rooms simultaneously. [...] This abusive involvement of the audience seems to provide, in default of anything else, the dramatic spine of the Happening. [...] Much of the action, violent and otherwise, of Happenings involves this use of the person as a material object.

There is a great deal of violent using of the physical persons of the performers by the person

23 LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Traducción de Enrique Molina. Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1967.

3.2. Event(d)ualidad en performance interactiva

El dibujo se vuelve titubeante y no llega a...

Y el uno me grita:

UNO: – No has oído mi observación.

Tercera observación: La sinestesia.

YO: - No la he oído. No la oí llegar.

UNO: - ¿A cuánto estaba?

YO:- No lo sé, tal vez a una media hora de donde estaba yo.

UNO: - ¿A cuántos metros?

YO: - No lo sé...

UNO: - ¿Cuánto porcentaje le quedaba por llegar?

YO: - Fue precisamente en el porcentaje donde empecé a dudar de nuestro encuentro.

UNO: - Entonces tal vez por eso no la oíste llegar, a mi observación.

YO: - Tal vez. Andaba ocupada en unos sonidos dulces que me distraían de la amargura del momento. Pero la espera no fue muy larga. Finalmente llegó tu observación, fría y un poco afilada. Hice todo lo que pude por oírla. Pero no me dejó.

¿Cómo es posible que sobrevivan mosquitos con este invierno prematuro? Esta ciudad nunca va a dejar de sorprenderme. Esto es una observación desoída. ¿Cómo te voy a oír la observación? ¿Te veo acaso el grito?

himself (jumping, falling) and by each other (lifting, chasing throwing, pushing, hitting, wrestling); and sometimes a slower, more sensuous use of the person (caressing, menacing, gazing) by others or by the person himself.²⁴

Pero, ¿han cambiado tanto estos públicos o es -de nuevo- tan sólo una cuestión de forma? Aquí podría abrir otro *desire path*²⁵ que también se relaciona con el estudio de esa dualidad entre performer y espectador: sería el *desire path* que dibuja una línea que cuestiona si “los públicos nacen como consecuencia del performer o el trabajo escénico es el resultado de sus espectadores”. ¿Qué significa configurar un cambio en un lenguaje artístico? ¿Es el artista que está creando para un público aún por venir²⁶, o es él o ella y su trabajo producto de la sociedad que habita? ¿Cómo podemos pensar en las obras de arte en relación con sus contextos? ¿Cómo se relacionan entre sí y de qué manera interfieren? ¿De qué manera las condiciones de una sociedad, su desarrollo y los valores configuran las formas en que los artistas crean? ¿Es siempre una obra (pintura, libro, performance) el establecimiento de un diálogo con el momento en que se puso en marcha o es el ejercicio de un **clarividente**?²⁷ Sobre todo, ¿cuál es el papel del espectador en todo este “plan”?

450

24 SONTAG, Susan. *Against interpretation. Happenings an art of radical juxtaposition*. <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text>

Tal vez la característica más llamativa del *happening* es su tratamiento (esta es la única palabra para ello) de la audiencia. El evento parece diseñado para provocar y abusar de la audiencia. Los artistas pueden rociar agua sobre el público, arrojarle peniques o detergente en polvo (productor de estornudos) sobre ella. Alguien puede estar haciendo ruidos casi ensordecedores sobre un tambor de aceite, o agitar un soplete de acetileno en la dirección de los espectadores. Varias radios pueden estar sonando al mismo tiempo; la audiencia puede estar incómoda y de pie en una habitación llena de gente, o luchar por un poco de espacio para estar de pie sobre unos tableros encima de unas pocas pulgadas de agua. No hay ningún intento para satisfacer el deseo del público de ver todo. De hecho, ese deseo es a menudo deliberadamente frustrado, mediante la realización de algunos de los eventos en semi-penumbra o bien por tener varios eventos ocurriendo en diferentes salas simultáneamente. [...] Esta participación abusiva de la audiencia parece proporcionar, a falta de otra cosa, la columna vertebral dramática del Happening.

25 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 187)

26 DELEUZE, Gilles, ¿Qué es el acto de creación? (transcripción de la conferencia dada por Gilles Deleuze en Femis, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido el 17 de marzo de 1987 .) Fermentario N.6 (2012) ISSN 1688 6151. Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República de Uruguay.

Exactamente eso que quería decir Paul Klee cuando decía: “Ustedes saben, falta el pueblo”. El pueblo falta y al mismo tiempo no falta. El pueblo falta, esto quiere decir que (no es claro y no lo será nunca) esta afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que todavía no existe, no es ni será clara jamás. No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía.

27 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 457)

Cuarta observación: Observar versus revelar.

Revelar, quitar el velo. Descubrir. Un conocimiento a la vez inaudible y estruendoso. Un conocimiento-piel. La intuición versus la deducción. Confiar en el error.

Quinta observación: Alrededores del poder.

En la atención es donde comienza nuestra capacidad de cambiar la realidad. Pero no nos engañemos: una observación no es nunca una sugerencia. Igual que una sugerencia casi siempre es una indicación, la observación implica siempre poder.

451

¿Tienen ustedes buzón de sugerencias?

Pensamiento miope: *En observación.*

Estoy en observación. A veces sucede. No hay médicos ni nada, sólo yo que me miro desde fuera y no acabo de reconocerme. Tampoco soy capaz de iniciar el reconocimiento, por si acaso me desconociera del todo. Estoy cansada de vivir con extraños, así que no podría asumir vivir con una más, aunque sea yo misma. Prefiero el limbo. Los estados de indefinición siempre me han parecido más deseables. Así, desde fuera me veo más o menos despeinada pero tampoco es como un viaje astral.

Volviendo al *Living Theatre*, las maneras en las que Judith Malina y Julian Beck llevaron a cabo la construcción de nuevas formas de expresión, tenían que ver -precisamente- con ese doble movimiento de crítica (en temas como el pacifismo) y participación y involucramiento del público a través de prácticas rituales. Creo que ese momento es muy importante en cuanto a la construcción de los principios de esa “dramaturgia del espectador”, ya que es uno de los primeros intentos de considerar la naturaleza interdisciplinaria de la performance contemporánea sin roles de subordinación o “servidumbre” de los factores visuales o del cuerpo del actor, al texto. Si no que todos esos factores entran en diálogo sin jerarquías. La emergencia de lenguajes como el *happening* (muy a menudo la manera que los lenguajes performativos se renuevan a sí mismos es mediante la mezcla con las artes visuales y viceversa, se retroalimentan), no sólo incorporaron temas y modos que hasta entonces pertenecían al ámbito artístico sino que también pasaron por la influencia de Artaud y su intento de incorporar la presencia del espectador y el deseo a través del impacto y mediante el uso de situaciones inesperadas que ponen a la audiencia en una situación de “aquí y ahora” paradójicamente, de una manera brechtiana. Algunas de las estrategias utilizadas por *The Living Theatre* son todavía mecanismos válidos para aquellos que buscan romper la denominada “cuarta pared”, y también para aquellos que investigan sobre performance en general. Algunos de esos mecanismos tienen que ver con aspectos como, por ejemplo: el uso de espacios alternativos (lugares no tradicionales), la ruptura de la caja negra y una fuerte resistencia al edificio del teatro y su estructura: espectador frente intérprete, la preocupación sobre la política, la intención de creación de una comunidad, la participación de la audiencia en diferentes niveles (emocional, intelectual, práctico y sobre todo de **interpretación**), la búsqueda de la posibilidad de un cambio en el público y el uso de lenguajes en sus creaciones que están relacionados con la improvisación, las partituras, la poesía o la abstracción. Así como una reivindicación de la importancia del cuerpo frente a la “palabra”. Todos esos componentes crean un marco particular de un tipo de actuaciones interactivas que permanecen en el imaginario colectivo como “EL” concepto de performance interactiva, se combinan con la idea de una *respuesta activa* de la audiencia.

Fragmento del Diálogo platónico o el Agujero Negro.

Tania Arias Winogradow en conversaciones con
Diego Lamas Duchamp. Universidad Carlos III, 2010⁹.

-G: Es necesaria la **interpretación**.

-T: ¿Para qué?

-G: Para pensar, sin interpretación no hay pensamiento.

-T: Y ¿qué necesitas pensar cuando eres espectador de una obra de Bach, por ejemplo?

-G: Pues yo no soy musicólogo, por lo tanto, sólo puedo sentir y emocionarme escuchando a Bach, pero hay algunas personas que pueden interpretar la obra a otro nivel.

-T: ¿Significa eso que la disfrutan más?

-G: Significa que sacan otros aspectos de la obra que, yo, como hombre de las cavernas, no podré captar. Yo disfruto como un simio, pero no podré acceder a ese nivel de **interpretación**.

-T: ¿Me estás diciendo que sólo aquellos que tienen conocimiento profundo de las cosas pueden interpretar? Es decir, ¿que la **interpretación** pertenece a una élite de sabios?

-G: Bueno, hay una jerarquía de la **interpretación**. Por ejemplo, no sé si conoces la siguiente historia: Una pareja de casados que llevan juntos veinte años, se van a cenar bajo la luz de la luna y el marido en un momento romántico le dice a su esposa, -“¡Mira! La luna está llena.”

A lo que le responde ella:

- “¿Llena de qué? ¿Llena de qué!”

9 Texto cedido por Tania Arias.

Pero como decía, creo que con respecto a la interacción es -sobre todo- una cuestión de matices y hay muchos tipos de prácticas participativas. Desde las que van de la creación común por parte de un colectivo cuestionando los modelos tradicionales de autoría, a las que implican algún tipo de práctica terapéutica o las que contemplan un “viaje” particular para el público. Ejemplos de algunas de estas prácticas serían, por citar algunos: los trabajos llevados a cabo por colectivos como *Rimini Protokoll*, que partiendo de trabajos que envuelven la noción de teatro documental²⁸, llegan a la creación de piezas donde “el autor” está totalmente diluido en el colectivo²⁹. Los trabajos escénicos llevados a cabo por Felix Ruckert en el contexto de *Schweelle 7*, donde las prácticas escénicas se funden con el tantra y prácticas sexuales en el contexto del BDSM a un nivel terapéutico, o performances que proponen recorridos, como las analizadas en el capítulo anterior.³⁰

Por poner algunos ejemplos. Pero tal vez, sea interesante en primer lugar, volver a definir qué entendemos por “participación”, “respuesta activa” o “interacción” en los trabajos escénicos, por eso, me gustaría hablar de otro libro, que ya se ha mencionado, éste se escribe en 2008. Cuarenta y un años después del de Lebel. El libro se llama *El espectador emancipado*. Así, el recorrido a través de la *event(d)uality* que trata de definir la relación entre el espectador y el autor y esa posibilidad entre ellos para que algo suceda, va de un libro a otro, como los dibujos que trazábamos en el bloque anterior de un punto a otro. Es interesante para mí pensar en los lectores de estos libros en el preciso momento en que aparecen y cómo sus audiencias han cambiado. Hay una correspondencia entre el lector y el espectador. Si pienso en el tipo de público al que se dirige este último libro, creo que si nos situamos de vuelta en 2008 no había *hipsters*, pero tal vez ya estaban sus antepasados.

28 El llamado teatro-documental no es propiamente un género teatral, sino una dramaturgia particular, que mezcla los lenguajes teatrales o performativos con la historia personal (real) de un personaje, y con el periodismo, testimonios, estadísticas u otros recursos que -en cualquier caso- se basan en hechos verdaderos.

29 Algunos ejemplos del teatro de *Rimini Protokoll*, que trabajan con casos reales de personas son: *Quality control or: Why I will not press the “cough” button!* Que cuenta la historia de una chica que se queda parálitica tras un accidente.

30 REFERENCIA CRUZADA. 1.3.3. ITINERARIO TRES: PASEOS PERFORMATIVOS. (VER PÁGINA 214)

La mirada del espectador.

Querida K,

La manera en que percibimos las cosas da forma a nuestros deseos y nuestras perspectivas.

Los que tienen miopía saben que uno se acostumbra a vivir en una cierta indefinición. Yo no uso gafas porque la mía es muy poca, excepto por la noche, cuando empeora. Las pocas veces que me he probado un par de gafas todo se vuelve mucho más nítido. La realidad se afila. Me pregunto hasta qué punto la manera en la que conozco está condicionada por esa visión borrosa y en qué medida el efecto borroso podría ser una estrategia para ver¹⁰ o como dijo José María Parreño: “Tengamos fe en el derrumbamiento”.¹¹ A veces me pregunto también cómo sería posible mirar de una manera diferente.

Como espectador mi vista está conformada por mi conocimiento. Cuando Francis Ponge habla de sus relaciones con los objetos, que habla de la idea de enfrentarse a un objeto como

10 BSO: Tom Zé: “Tô”.

Eu tô te explicando/ Prá te confundir/ Eu tô te confundindo/
Prá te esclarecer/ Tô iluminado/ Prá poder cegar/ Tô ficando
cego/ Prá poder guiar. (Traducción: Me estoy explicando/ Para
confundirte/ Estoy confundiéndote/ Para aclararte / Ser capaz
de ser ciego/ Me estoy cegando/ Para ser capaz de guiar.

11 PARREÑO, José María. *Viajes de un antipático*. Madrid: Árdora, 1999.

Habiendo perdido el norte, sólo la torpeza ofrece una posibilidad de llegar a dónde vamos. Guiados por nosotros mismos, pasaríamos de largo. Torpeza consciente, que sabe que ejecuta la finta de una finta de una finta, y no esfuerzos por no caer al suelo, como puede parecer. En *zigzag*, trastabillando, como sin querer, se traspasa ligero la puerta que la franqueza y la pericia nos mantendría vedada. Tengamos fe en el derrumbamiento.

Podemos suponer que la mayoría de las personas que leyeron ese libro son en su mayoría artistas: los trabajadores precarios y orgullosos del campo de las artes, los viajeros incansables y creativos. “Los típicos trabajadores postfordistas”³¹ involucrados en performance, filosofía o arte (o los tres a la vez). Muchas veces sucede, en nuestros ámbitos teatrales, que los espectadores de la pieza son creadores que comparten ámbito e intereses con el artista escénico. Los lectores de Rancière van al teatro.

Para Rancière, el espectador es el responsable de la existencia misma de lo escénico y la respuesta del espectador es, por definición, una respuesta *activa*, que comprende pensamiento, interpretación, percepción. Si *La paradoja del comediante*³² tiene que ver con la idea de una “mentira”, (la de la relación entre el teatro y la ficción ya que el artista necesitará hasta cierto punto, creer en una mentira o hacer posible que el otro la crea), la paradoja del espectador (como Rancière la plantea) tiene que ver de alguna manera, con una verdad, con la de la presencia. “No hay teatro sin espectadores”.³³ Que no hay teatro sin espectadores es verdad hasta tal punto, que ya sean espectadores, co-autores, huéspedes, testigos, cómplices o incluso protagonistas, la presencia del espectador es una condición indispensable para que se produzca el hecho escénico. Configurar un cambio en un lenguaje artístico significará pues, la puesta en marcha de una especie de alquimia difícil de localizar, una alquimia que está en constante modificación de sus propios parámetros como si se tratara de un electrón que cambia su carga al contacto con otros electrones. Es decir, una circunstancia enteramente relacional y que genera “algo” en la medida en que es -precisamente- relacional, fruto de la presencia de ambos agentes: espectador y performer.

31 ARE You Working Too Much? *Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. New York: Art. e-Flux, 2011.

32 DIDEROT, Denis. *La paradoja del comediante*. Ediciones El Aleph, 1999. La paradoja del comediante para Diderot, consiste en que el artista ha de conmover al espectador, para provocar esa emoción, debe controlar en todo momento su propia emoción.

33 RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

3.2. Event(d)ualidad en performance interactiva

si no supiéramos nada de para qué sirve, o lo cuál es la manera de usarlo. Eso produce una **mirada** fresca, no condicionada y potencialmente llena de imaginación. Una suspensión de nuestro punto de vista crítico y nuestras suposiciones. Ser clarividente podría ser, derrotar a la miopía relacionada con el tiempo. Ser capaz de leer las señales no es más que escuchar. Es necesario vivir en un pasado-presente-futuro continuo con el fin de leer.

(Eva Meyer Keller, 2001)

For it is not enough to be **clairvoyant**, we also must be able to turn the signs 'into a fulfilled now' instead of cowardly and apathetically revealing their being too late.¹²

¿Podría un miope ser un **clarividente**? Como siempre, esta miopía mía que establece un horizonte de corta distancia y un inmenso, desconocido y difícil de ver más allá. Recuerdo un texto de Hélène Cixous, donde relata su operación miopía. En ese texto lamenta la pérdida de ese desenfoque característico de la miopía. Esa visión borrosa no era un obstáculo, sino una cualidad. No era ignorancia, sino otro tipo de conocimiento.

In her mind she finds a whole set of images and utterances she can give meaning to. If only she handled this wonderful collection properly, she would be able to traverse wider spaces than are at first visible. She could go beyond the perceptive and sensitive states of experience and entrust sensations surpassing them to a future perception.

Eva Meyer

En su mente se encuentra con toda una serie de imágenes y expresiones a las que puede dar sentido. Si sólo fuera capaz de manejar esta maravillosa colección correctamente, sería capaz de atravesar espacios más amplios de los que son visibles a primera vista. Podría ir más allá de los estados perceptivos y sensibles de la experiencia y confiar en las sensaciones superándolas en una percepción de futuro.

457

12 MEYER, Eva. *Free and indirect. A future Perception*.

Porque no es suficiente ser **clarividente**, también debemos ser capaces de convertir las señales 'en un ahora lleno' en lugar de cobarde y apáticamente revelar su ser demasiado tarde.

Desde este prisma, para mí, el cambio en el lenguaje artístico se produce siempre que hay un giro en la manera de entender un suceso, un evento preexistente, de una manera nueva. Esta operación comprende: una nueva **mirada**, un intento por sistematizarla o al menos, experimentar con ella y un ejercicio de honestidad radical, por parte de los dos: público y performer para que esto suceda. También un cierto ejercicio de riesgo. Arriesgar en asistir con una **mirada** abierta a lo que no conocemos como público y arriesgar a practicar lo que no sabemos hacer, a imaginar, como performers. El campo de la performance me parece un lugar privilegiado para observar las relaciones de intercambio entre creador en sentido amplio y el receptor de la obra, precisamente por el carácter de inmediatez que tiene el hecho de que audiencia y performer comparten un mismo tiempo y un mismo lugar. Creo que este resultado sólo es posible conseguirlo en el “entre medias” (el puente) que se produce entre el artista y el público. En ese sentido el contexto es condicionante tanto si se crea “dentro” de ese contexto, de una manera complaciente o coherente a lo que sucede en el entorno (evito aquí de manera consciente hablar la relación con el mercado) o si se crea como una reacción contra ese contexto, en un intento de renovación, cambio o incluso revolución. Creo que el rol del **clarividente** corresponde al artista pero en gran medida al público también. O casi, a ese espectador que también es el creador y a ese creador que es el espectador.

3.2. Event(d)ualidad en performance interactiva

(Cixous, 2001)

Do the seers know that they see? Do the non-seers know that they see differently? What do we see? Do eyes see that they see? Some see and do not know that they see. They have eyes and do not see that they do not not-see.¹³

13 CIXOUS, Helene, Jacques Derrida. *Veils*, California: Stanford University Press, 2001.

¿Saben los videntes que ven? ¿Saben los no videntes que ven de manera diferente? ¿Qué vemos? ¿Ven los ojos lo que ven? Algunos ven y no saben lo que ellos ven. Tienen ojos y no ven que no-ven.

3.3. Act II: La carta que siempre llega a su destinatario.

He has, like many of his contemporaries I guess, the feeling of not moving toward something, but inside something... In that “inside” even the artist’s situation becomes ambiguous: he should intervene to approximate, he should provokes the approaches, and become at once: an integral part of that speech and live it in their analogies and in their ruptures [...] He is linked to what he does for a multiple relationship in which all attitudes of spirit that face their subject become the subject itself. It is as if all the signals from the outside, they were but “fire position”, fire where the “reader” and the “author” could be confused.

Philippe Sollers³⁴

Aun el adorador exclusivo del arte más execrable admitirá que es más fácil construir una estatua que guste si se considera desde un ángulo, que hacer una que pueda satisfacer al espectador desde cualquier ángulo que la mire.

Ezra Pound³⁵

460

Si en el acto anterior hemos hablado de la relación entre performer y espectador de su capacidad de generar un evento y de su necesaria dualidad que en ocasiones se desdobra en versiones, en espejos y en *contorsionismos* varios. Del lugar primordial que ocupan la **mirada**, la percepción y la distancia en la actividad del espectador como factores que condicionan la manera en la que la pieza llega al espectador, en este acto me gustaría hablar precisamente de la dificultad de llegar al otro, de llegar al público, cruzar ese puente que planteaba Cortázar y analizar el papel que juega la interpretación, la hermenéutica en la actividad del espectador. El recorrido se inicia a través de la escritura de Derrida y de su preocupación por la cuestión de *hacia quién* se está escribiendo. Podría utilizar la estructura de una novela de caballerías donde se hace el resumen del contenido de cada capítulo al principio, y plantear algo como: “De como el autor desaparece en el cuerpo informe de la masa creadora y participativa o como el caballero envía una misiva de amor a una dama y yerra en el blanco”.

34 SOLLERS, Philippe. *Lógica de la Ficción. Tel Quel*, 1963.

Tenía, como muchos de sus contemporáneos supongo, la sensación de avanzar no hacia alguna cosa, sino en el interior de algo.... En ese interior la situación misma del artista se torna ambigua: debe intervenir para aproximar, suscitar los acercamientos, y convertirse a la vez en parte integrante de ese discurso, vivirlo en sus analogías y en sus rupturas, [...] Se encuentra ligado a lo que hace por una relación múltiple en la que todas las actitudes del espíritu frente a su sujeto se convierten en el sujeto mismo. Es como si las señales del exterior no fueran más que un fuego de posición, fuego donde el “lector” y el “autor” podrían confundirse.

35 POUND, Ezra, testimonio sobre Brancusi que apareció en “The Little Review”, 1921, citado en ECO, Umberto, *Obra abierta*.

Diario, sin fecha.

Arantxa Martínez lee *Don Quijote de la Mancha* durante la creación de *Clean Room* y a ratos, ella misma es el hidalgo manchego. Lee fragmentos en garajes al aire libre. Los mecánicos trabajan, mientras nosotros hablamos sobre realidad y ficción y el libro se entrelaza con nosotros. Los molinos son estaciones de U-Bahn y no agitan sus brazos pero fagocitan viandantes. Aún no hemos encontrado a Dulcinea pero sabemos que vendrá en bicicleta hacia nosotros. La cuestión de la autoría en una práctica común. Intentar nombrar ahora mismo, quién dijo esto o lo otro. En qué momento nació un pensamiento o una idea. Si fue en tu mente, en la mía o en el camino que va de la una a la otra. Intentar aislar lo que alguien dijo antes y como llegamos juntos a una conclusión. Eso es para mí producción de significado, de un significado común. En *Pierre Menard autor del Quijote*, ¿Cuál es la estrategia sobre la realidad que el **Quijote** nos permite? ¿Cuál es la *matrioska* en la que nos encontramos cuando nos coloca en uno u otro marco?

La idea de la novela de caballerías tal vez aparece por mi empeño **Quijotesco** de *desfacer* entuertos en el campo de la interacción”, o tal vez por la necesidad de establecer un *common ground*, contigo, lector y asegurarme de que sigues conmigo en este recorrido ya que el tema que trataremos, versa precisamente sobre esta cuestión.

Hay ecos de la obra abierta aquí. Barthes nos visitará seguro, como un espíritu que atestigua con su presencia la muerte del autor, la muerte del espectador y no sabemos cuántas muertes más en el camino. De la novela de caballerías nos dirigimos al western donde según dicen las madres: “muere hasta el apuntador” Barthes se disfraza de pistolero de puntería infalible y puede que además de efectuar un grácil “ejercicio de estilo” resulte que tal vez, debemos ejercitar un necesario viaje por los géneros³⁶, -que funcionan también como ese código cerrado que permite establecer el *common ground* que antes mencionaba con el público de una manera inmediata. Si el género (*genre*) de una pieza es borroso, si no está definido, nos movemos en ese espacio de indefinición que produce la diseminación de la que habla Derrida de una manera mucho más inmediata. Si el género por el contrario, nos asiste como sistema clasificatorio, el espectador busca inmediatamente la similitud y el marco. Se sitúa en un código. Cuando el género donde nos movemos está claro, el espectador asume una serie de convenciones que son intocables, que constituyen *de facto*, no sólo a nivel de significante sino del significado de la pieza. El establecimiento de un género, ayudaría pues, a asegurarnos de que el lector camina por el sendero que proponemos. En esta tesis, asumo -pues- el cierto peligro que supone transitar por varios géneros, pero sigamos el hilo que la escritura nos propone y hablando de significante y significado, volvamos pues, a la carta.

¿Qué significa una carta? En la controversia surgida A PARTIR DE LA NOVELA POLICIAL DE EDGAR ALLAN POE: LA CARTA ROBADA³⁷, habíamos dicho que Lacan y Derrida sostienen dos puntos de vista diferentes. Mientras que en Lacan la lógica es que la carta

36 REFERENCIA CRUZADA P.146.

37 REFERENCIA CRUZADA P.344.

Diario, 24 octubre 2014.

Calle Buenavista 22. Ésta es la dirección del peluquero. Haría falta un peluquero para cortar inseguridades y malos sueños.

Viernes. Vino mi hermana, hay que pintar la casa... energía por los suelos. Esfuerzo máximo por creer en Madrid, en el trabajo y en mí misma. Una incursión a comprar pantalones no es lo más acertado en un día así. Debería de saberlo también. Pero he de ir a cortarme el pelo porque Benicio del Toro ha muerto de sobredosis. [...] Pensé, ingenuamente, que toda la escritura es mía. [...] Pienso también en los pequeños acontecimientos que precipitan otras cosas en nosotros de las que el autor del pequeño acontecimiento nunca será consciente. A lo mejor eso forma parte de la ecuación “máximo esfuerzo mínima visibilidad”¹⁴ pero al revés.

O en otra dirección. Amplio surtido en cachos de cuerpo que tardan en encontrarse. Embutidos en pantalones negros con ruido o expuestos, humildes, vibrantes, magros. Los otros cuerpos tendidos a la escucha. Escuchando desde la espalda o las piernas. Proyectándose en ese otro cuerpo. Cuando un cuerpo “desconocido te regala flores, eso es impulso”. El cuerpo obedece al deseo. Deseo era necesidad enunciada. Regalar papeles escritos ha de ser también impulso.... pero eso es otra cosa. Contemplar el impulso. Escribir. Escribir es siempre fijar o a lo mejor, inventar el habla desde la escritura y no al contrario. “Lo mucho que me fascina esa acción y el resultado sobre el cuerpo”. ¿Pintarse es también escribirse o inscribirse? [...] ¿es posible como capa/vestuario?, “yo vi movimiento de gente”, “esta tarde vi llover, vi gente correr y no estabas tú”. Movimiento de gente.

3.3. La carta que siempre llega a su destinatario.

pasa de mano en mano como el significante entre los sujetos y que no es de ninguna importancia lo que la carta contiene, sino su forma misma -que ya está marcada por los diferentes escenarios que pasa por y las personas que la poseen- en Derrida, significado y significante no son nunca coincidentes, por lo que no hay posibilidad de un sentido cerrado.

La carta lacaniana *que alcanza siempre su destino* es la metáfora de la posibilidad de un significado completo, lo cual es imposible para Derrida ya que,

(Derrida, 2001)

Desde el momento en que algo se lanza al mercado literario, ya no viene de mí, no se dirige a ti, la huella se me escapa, cae en el mundo, un tercero dispone de ella, y con esa condición se convierte en literatura, y esa literatura es la que pervierte mi relación contigo. El sujeto que firma esos envíos no oculta esa inquietud.[...] Si yo quisiera escapar de este riesgo a cualquier precio, ya no diría nada, ni siquiera me dirigiría al otro; por consiguiente, el riesgo de pervisión, de corrupción, de deriva, es al mismo tiempo la única oportunidad de dirigirme al otro. [...] La oportunidad es una amenaza.³⁸

464

Esta cita podría parafrasearla para una pieza escénica. Sería algo así como: DESDE EL MOMENTO EN QUE SE LANZA ALGO AL ESPACIO ESCÉNICO, YA NO VIENE DE MÍ, NO SE DIRIGE A TI, LA HUELLA SE ME ESCAPA, CAE EN EL MUNDO, UN TERCERO DISPONE DE ELLA, Y CON ESA CONDICIÓN SE CONVIERTE EN PUESTA EN ESCENA, EN TEATRO, EN ESCENA, EN PERFORMANCE³⁹. *En todos esos dispositivos de la presencia que implican un tercero, un cuarto, una quinta, unos sextos... cuya condición específica es la simultaneidad, en oposición a la manera en la que se construye una novela.* Pero ambos espacios comparten un mismo temor: el miedo a “no llegar”, a “llegar de otra manera”, el miedo de estar sólo en la lengua de cada uno, no poder llegar al otro. ¿Cómo podríamos estar de acuerdo en el terreno de la ética si no usamos un mismo lenguaje, si no estamos seguros de compartir el mensaje? Derrida habla de la “fenomenología de uno”⁴⁰.

38 DERRIDA, Jacques. *Palabras!: instantáneas filosóficas*. Madrid, editorial Trotta, 2001. (p.24).

39 REFERENCIA CRUZADA P.358.

40 DERRIDA, Jacques. *Palabras!: instantáneas filosóficas*. Madrid, editorial Trotta, 2001. (p.58)

Quando describo el fenómeno, no describo la cosa en sí misma, [...] sino su aparecer para mí, tal y como se me aparece. [...] el fenómeno para mí.

3.3. La carta que siempre llega a su destinatario.

Nos movimos incluso quietos. Eso también pasó. La polifonía de las 3 voces. 3 veces. La que se abre. La que se cierra en quiebros naturalistas, musicales o paradójicos y la que grita. El golpe contra el suelo o el rumor de los pantalones son voces también? Las toses del público, ¿Iniciarían un diálogo?

El público era otra variable. Ahí, definiendo los espacios. Me gusta cuando el cuerpo, el expuesto, humilde, glorioso, magro, vibrante cuerpo habla y entonces la voz de la bailarina nos extraña. Ah! pero si tiene voz.

¿Es cierto que cada evento es interpretado por uno mismo y por lo tanto, incomunicable? En *Counterpath*, Derrida y Malabou, hablan de lo imposible que es considerar la idea de un lenguaje original. Un espacio puro de la gramática que se preexiste al lenguaje mismo y que estaría marcado por la idea de “normatividad”.

En su lugar se propone una multiplicidad de lenguajes que producen una multiplicidad de significados. En definitiva, me parece que a lo que asistimos como espectadores es a una re-escritura de la obra. A su ampliación o reducción en el campo de nuestra percepción e imaginario. Umberto Eco describe en *La obra abierta*, en 1962 como mediante la estrategia de la apertura de la obra, de su “no completa definición”, el lector escribe el texto de nuevo con su lectura y deviene autor de una manera mucho más evidente. Eco, defiende la existencia de un lector-espectador activo incluso en obras que tienen una estructura “cerrada”. Existe para mí, cierto paralelismo entre los trabajos escénicos que implican interacción y la idea de una obra abierta, que se completa sólo cuando se produce esa extraña alquimia entre performer y espectador. Y es que, tal y como señala Ric Allsopp “[the]open work cannot simply be identified with a set of techniques or methods of composition. Open work is both a political and an aesthetic form, a means of representing contemporary realities”⁴¹

Encuentro similitudes entre *La obra abierta* y la idea planteada por Roland Barthes en *La muerte del autor*, libro casi contemporáneo al de Eco, publicado en 1967, cinco años después de *La obra abierta*, donde Barthes defiende la idea de que la obra debe ser siempre abierta para que no muera, además de señalar la imposibilidad de un autor que fallece víctima de la polisemia de su texto, de todo texto. De la misma forma, en las performances o piezas que implican la interacción con el público, la autoría se comparte, el signifi-

cante es la estructura, el marco que hace posible la pieza y el significado es el que llega a

41 ALLSOPP, Ric. *Open Work – Postproduction – Dissemination*. ArtEZ Symposium 15.11. 2007. En http://www4.artez.nl/DUASymposium/downloads/DUA_Symposium_RicAllsopp.pdf.

[La] obra abierta no puede limitarse a ser identificada con un conjunto de técnicas o métodos de composición. Una obra abierta es tanto política como una forma estética, un medio de representar la realidad contemporánea

3.3. La carta que siempre llega a su destinatario.

(Cortázar,)

En uno de sus libros Morelli habla del napolitano que se pasó años sentado a la puerta de su casa mirando un tornillo en el suelo. Por la noche lo juntaba y lo ponía debajo del colchón. El tornillo fue primero risa, tomada de pelo, irritación comunal, junta de vecinos, signo de violación de los deberes cívicos, finalmente encogimiento de hombros, la paz, el tornillo fue la paz, nadie podía pasar por la calle sin mirar de reojo el tornillo y sentir que era la paz. El tipo murió de un síncope, y el tornillo desapareció apenas acudieron los vecinos. Uno de ellos lo guarda, quizá lo saca en secreto y lo mira, vuelve a guardarlo y se va a la fábrica sintiendo algo que no comprende, una oscura reprobación. Sólo se calma cuando saca el tornillo y lo mira, se queda mirándolo hasta que oye pasos y tiene que guardarlo presuroso. Morelli pensaba que el tornillo debía ser otra cosa, un dios o algo así. Solución demasiado fácil. Quizá el error estuviera en aceptar que ese objeto era un tornillo por el hecho de que tenía la forma de un tornillo.¹⁵

De la misma manera que el tornillo de Morelli¹⁶ se convierte en una señal, en una metáfora. Una pieza escénica: ¿funciona como una señal? ¿Va más allá de su contenido? ¿Contiene una verdad? ¿Cuántas verdades contiene? Siguiendo a Derrida no hay un sólo significante como no hay verdad única. En el caso de la carta que escribo a Lars Eindiger, permanecerá como la visión unívoca, casi una verdad, a través de este texto, ya que la primera no encontró una respuesta, pero tal vez en su lectura, lector, encontrarás otra dimensión. Para mí, la carta es de hecho una metáfora, me da una voz donde no la tuve. Y también me da la oportunidad de navegar. Sirve como “una carta de navegación”¹⁷ que me guía a través de los peligros de ríos y montañas submarinas invisibles y porque en cualquier itinerario puede ser que se necesite un mapa.

467

15 CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2008. (p.303)

16 REFERENCIA CRUZADA (VER PÁGINA. 257).

17 REFERENCIA CRUZADA A “LA CARTA NAÚTICA” (VER PÁGINA. 18).

cada uno de los destinatarios: único, particular, preciso. La dificultad de la que hablaba al principio de este acto, de transmitir *nuestro* mensaje al espectador, el mensaje concreto del creador, se traduce en una nueva posibilidad: el mensaje no es construido por el creador sólo, sino una vez que ha sido compartido con el espectador.

(Eco,1992)

Una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. [...] Una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original.⁴²

468

La *obra abierta* o *obra en movimiento* de la que habla Eco, es abierta de una manera mucho más explícita, casi inacabada, se presenta al intérprete (que es en cierta manera un tipo particular de lector) y al lector-espectador para ser descifrada y completada en ese desciframiento y despertar el espíritu del distanciamiento Brechtiano y la posibilidad de la crítica y una postura más activa en el espectador.

Nadie podrá negar que el espectador de *El año pasado en Marienbad* viene de golpe arrancado, con saludable violencia, a ese hábito fatalmente conservador al que el esquema habitual del western o del filme policiaco lo había acostumbrado. Un arte que dé al espectador la persuasión de un universo en el cual él no es súcubo, sino responsable —porque ningún orden adquirido puede garantizarle la solución definitiva, sino que él debe proceder con soluciones hipotéticas y revisibles, en una continua negación de lo ya adquirido y en una institución de nuevas proposiciones—, tiene un valor positivo que supera el campo de la experiencia estética pura⁴³

Que una obra sea abierta no significa que no tenga estructura, sino que bien la estructura existe como “marco” o “contenedor” de la obra o bien es una estructura que subyace al

texto y que es maleable y adaptable a otras posibles estructuras. De manera semejante, la

42 ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992. (p.33).

43 Ídem. (p.27)

3.3. La carta que siempre llega a su destinatario.

Una carta náutica es una representación a escala de aguas navegables y regiones terrestres se acompañan mi carta es también una representación a escala de lo que llamé evento y también sirve como una excusa para hablar acerca de la interpretación de un texto, como una carta: una pieza que se lanza a un público en particular y que no sabemos cómo va a ser interpretado.¹⁸ El problema con las cartas náuticas o de navegación es que para representar una esfera sobre una superficie plana hay una cierta distorsión de la realidad, ya que la esfera no puede ser desarrollada exactamente en el plano. En forma paralela, mi carta constituye una deformación de la esfera de nuestra realidad compartida. Sería -citando a Derrida- la aparición del fenómeno ante mí, con la deformación de mi propia óptica.

El fenomenólogo describirá, mediante una operación de reducción, esa capa del aparecer, es decir, no la cosa percibida sino el ser-percibido de la cosa, la percepción, no lo imaginado, sino la imaginación de la cosa, dicho de otro modo: el fenómeno para mí; de ahí el vínculo de la fenomenología con la conciencia, con el ego, el para mí de la cosa.¹⁹

Un espectador es siempre, no sólo un espectador *de* algo sino también *desde* algo. La experiencia fenomenológica aplicada a la condición del espectador produce también polifonía, diversidad de lecturas y casi, de eventos.

18 AGUILAR GARCÍA, Teresa, *Reflexiones sobre La carta robada: Lacan, Derrida y Žižek*, (Žižek en) *Mensaje hallado en una botella*, e intenta ajustar la tesis lacaniana a tal hecho. Al ser lanzado al mar el destino de la carta es que su verdadero destino no es el orden empírico que puede recibirlo o no, sino el gran Otro, que es el orden simbólico que la recibe en el momento en que es puesta en circulación. Simbolizando en el mar embravecido el estado del inconsciente, tal y como es percibido también en el cuento por Poe.

19 DERRIDA, Jacques. *Palabras!: instantáneas filosóficas*. Madrid, editorial Trotta, 2001.

estructura en las piezas interactivas creo que es una estructura abierta que puede alojar otras estructuras dentro, que generan una respuesta activa por parte del espectador. La apertura se produce mediante la reivindicación de la pluralidad de lecturas, significado, pluralidad de órdenes y de elecciones: **polisemia** y una **polifonía**⁴⁴. Ambos conceptos son las armas con las que Barthes acaba con el autor:

In primitive societies, narrative is never undertaken by a person, but by a mediator, shaman or speaker, whose “performance” may be admired (that is, his mastery of the narrative code), but not his “genius”. The author is a modern figure. [...] resume and the result of capitalist ideology, which has accorded the greatest importance to the author’s “person”.⁴⁵

La pregunta sería: Estas mismas armas que acaban con el autor ¿nos llevarán también a la muerte del sentido?

(Marchán-Fiz, 2009)

470

El nacimiento del lector -y del espectador- se paga con la muerte del Autor (Creador)”, escribe Barthes. Una insinuación lanzada como si hasta ese momento no hubiera habido lectores o espectadores, cuando tan sólo implica reivindicar una pretendida estética de la recepción. Barthes reserva al lector o espectador el papel activo de recoger la multiplicidad de interpretaciones para rastrear en las obras las huellas de un plausible sentido, la ilusión de recuperar la unidad en sus imprevisibles recorridos. Pero el sentido no se clausura en su origen, en la obra, sino en su destino, en su recepción, en una “historia efectual” que se despliega en el interior de una cultura y de una sociedad deudora de los tiempos. Este es el embrión del que brotan tanto la “obra abierta” como el nuevo espectador [...] Pero, a diferencia de las expectativas de verdad que promueve la Estética hermeneútica, al espectador no le está confiado descifrar un sentido oculto en las obras, sino que tiene que conformarse con desenredar unos sentidos plurales que se le escurren en un permanente aplazamiento. [...] No en vano, como si se anticipara a la Deconstrucción de Derrida, Barthes matiza que “procede a una exención sistemática del sentido”, pues en todo momento se rehúsa su detención y la asignación de uno que sea el último.⁴⁶

44 REFERENCIA CRUZADA. (VER PÁGINA 37) CORRESPONDANCE WITH LILIA MESTRE.

45 BARTHES, Roland. *The death of the author*. UbuWeb. Ubu Papers. (p.2). En las sociedades primitivas, la narrativa nunca se lleva a cabo por una persona, sino por un mediador, chamán o representante, cuya “performance” puede ser admirada (es decir, su dominio del código narrativo), pero no su “genio”. El autor es una figura moderna. [...] resumen y resultado de la ideología capitalista, que ha concedido la mayor importancia a la persona del autor.

46 MARCHAN-FIZ, Simon. *La muerte del autor, de Roland Barthes: 1967: la crisis de la autoría*. Revista El Cultural. 11/09/2009. En <http://www.elcultural.es/revista/arte/La-muerte-del-autor-de-Roland-Barthes/25808>. Última entrada 12/12/2014.

Reproducción de un fragmento de la entrevista a Angélica Liddell realizada por Ana Vidal Egea.

ANA VIDAL EGEA: Jean-Luc Godard hacía decir a una de sus protagonistas en la película *El desprecio*, “te desprecio porque no me conmueves” y de alguna forma, tu obra para bien o para mal nunca deja impasible, y de hecho hay gente que se marcha a mitad de la función, ¿te gusta provocar hasta que la gente no pueda soportarlo?

ANGELICA LIDDELL: No, no. La provocación la entiendo desde un punto de vista político como una confrontación con la realidad.

Tampoco me parece exitoso que se vaya la gente. Si se van lo admito y me parece bien, yo también me voy de los teatros, me voy casi siempre, nunca espero hasta el final... Más que nada no es hacerles insoportables la obra sino hacerles insoportable la realidad. Intento aplicar un poco lo que a mí me conmueve como espectadora porque si algo me hace daño no me gusta. Me gusta que las cosas me hagan daño, cuando veo una película o leo una novela... si no me duele el estómago me parece algo absolutamente despreciable y banal. Entonces sí que tal vez intento que les duela un poquito el estómago.

ANA VIDAL EGEA: Y el lenguaje, como bien sabemos, nunca es inocente, ¿en tus obras qué pretendes? ¿Herir al espectador o darle lucidez?

ANGELICA LIDDELL: Es una mezcla entre herida y proporcionarle algo parecido al conocimiento, porque siempre tenemos que establecer esa frontera entre la información y el conocimiento...

Y si el arte puede revelar algo sobre lo humano... Es una combinación perfecta la herida y la lucidez.²⁰

20 ENTREVISTA A ANGÉLICA LIDDELL

Realizada por la autora, Ana Vidal Egea, en directo y retransmitida el viernes 23 de febrero del 2007 dentro del programa *Voces de Minerva* de la Radio del Círculo de Bellas Artes.

3.4. Act III: Cuando Snow White se encuentra con Wendy.

Rage against the audience: Ann Liv Young⁴⁷ y Angelica Liddell⁴⁸.

CHANTAL MOUFLE: But participation can also mean participating in some form of consensus, which nobody is really able to disturb, and in which some agreement is presupposed. I would definitely not see that as something positive. Participation really depends on how you understand it. It is certainly not an innocent notion.

MARKUS MIESSEN — Any form of participation is already a form of conflict. In order to participate in any environment or given situation, one needs to understand the forces of conflict that act upon that environment. How can one move away from romanticized notions of participation into more proactive, conflictual models of engagement? What would you refer to as micro-political environments, and where do micro-political movements exist?⁴⁹

En nuestro recorrido epistolar desde la carta sin respuesta que significa el comienzo del itinerario, pasando por la posibilidad de la construcción de un evento entre performer y espectador en los trabajos interactivos, hasta la imposibilidad de controlar lo que transmitimos como creadores a la muerte del autor y del espectador, y hasta el punto de que puede que peligre el sentido. Este acto, parte del encuentro fantasmático entre

472

47 Ann Liv Young nació en Carolina del Norte. Tiene una amplia formación en el campo de la danza y trabaja con lo personal como material base de sus performances. Su trabajo combina texto, música y coreografía en monyajes que son explícitamente sexuales, emocionales y muy poderosos. Otro elemento importante es que la audiencia es provocada constantemente y obligados a tomar partido, a veces de forma abiertamente agresiva.

48 Angélica Liddell (Figueras, 1966) es una escritora, directora de escena y actriz que funda con Sindo Puche la compañía *Altra Bilis* con la que realiza trabajos desde el año 1993 que le han valido numerosos reconocimientos, entre los que destaca el Nacional de Literatura Dramática y el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia 2013.

49 MIESSEN, Marcus. *Nightmare of participation*. Berlin: Stenberg Press, 2010. (p.41-42). Capítulo 6: *Democracy Revisited (In Conversation with Chantal Mouffe)*.

CHANTAL MOUFLE: Pero la participación también puede significar que se participa en alguna forma de consenso, que nadie es realmente capaz de perturbar, y en el que se presupone algún tipo de acuerdo. Sin duda no vería eso como algo positivo. La participación realmente depende de cómo se entienda. Ciertamente, no es una noción inocente.

MARKUS MIESSEN - Cualquier forma de participación es ya una forma de conflicto. Con el fin de participar en cualquier ambiente o situación determinada, es necesario comprender las fuerzas del conflicto que actúan sobre ese entorno. ¿Cómo puede uno alejarse de las nociones románticas de la participación en otros modelos de compromiso más proactivos, más conflictivos? ¿A qué nos referimos con entornos micro-políticos, y donde existen los movimientos micro-políticos?

3.4. Act III: Cuando Blancanieves se encuentra con Wendy.
Rage against the audience: Ann Liv Young y Angélica Liddell.



espectador y performer bajo el mismo **techo** y nos lleva hacia tipos de relaciones más conflictivas, donde el hecho fundamental es-precisamente- que la relación (y el sentido que construye) se establece a partir del conflicto con la audiencia. A continuación, paso a describir el trabajo de dos artistas: Angélica Liddell y Ann Liv Young y sus estrategias de relación con el público. Cojo estas dos artistas como ejemplo porque sus mecanismos de interacción (de una manera más sutil en Angélica Liddell y más evidente en Ann Liv Young) tienen que ver con una relación de enfrentamiento con el público. El trabajo de estas dos artistas me resulta profundamente interesante, precisamente porque consiguen, desde una posición de incomodidad, activar emociones y pensamientos en la audiencia. Entre la poesía y el grito como es el caso de Angélica Liddell y desde la llamada a lo más primitivo de la violencia y la confrontación como es el caso de Ann Liv Young.

474

Según mi punto de vista, ambas autoras utilizan el enfrentamiento de manera diferente. Donde el conflicto con la audiencia es un fin (ciertamente inseparable del medio) en el trabajo de Ann Liv Young. En el trabajo de Angélica Liddell me parece que tiene más que ver con una consecuencia inevitable del trabajo que desarrolla la autora. Hay también diferencias notables en la escritura de ambas artistas.

La violencia de las obras de Angélica Liddell está presente ya en la escritura de la pieza antes de su puesta en escena. La escritura del texto teatral en Angélica Liddell es -para mí- una escritura pictórica. Obscena por lo precisa, la escritura de la autora hace pocas concesiones al público (lector y espectador). Una escritura que se corresponde con el lenguaje escénico de la autora: a mi modo de ver, profundamente melancólico y agitador. Todas esas cualidades, cuando se suman a la puesta en escena (una puesta en escena que también funciona principalmente con la creación de imágenes) generan incomodidad, sorpresa, pensamiento y poesía. En el caso de Ann Liv Young, la escritura es más abierta y variable. Es una escritura que envuelve al público de una manera más explícita y más directa. Aquí, la idea de obscenidad es más literal. Hay una búsqueda, una caza del espectador. Ann Liv Young, es paradójicamente, cazadora y presa.

Diario, Madrid, 1998.

Estoy estudiando escenografía en la universidad mientras trabajo en una tienda de decoración por las tardes. Tengo que vender todo tipo de objetos decorativos absurdos, mientras que al mismo tiempo escucho constantemente en mi escuela cómo la decoración “debe ser desterrada del teatro”. Así, en mi sospechosa actividad enredada en lo decorativo pero con ansias de ser la guardiana de lo esencial, en las horas que paso en la tienda: vendiendo, espero, leo cuando no hay clientes ni jefa, espero de nuevo y sobre todo: doro. Dorar piezas es la “marca” de la tienda. Tablas de oro, sillas doradas, marcos dorados, portafotos dorados, doropatas, pies, lámparas, atriles. Todos hechos de material barato por debajo del dorado, pero el oro les cubre y la fascinación por oro es fuerte y vende. Así que continúo dorando durante algún tiempo más, hasta que empiece a trabajar en el bar.

(Cixous,)

One must have gone a long way in order to finally leave behind our need to veil, or lie, or gild. Leaving behind the need to gild: this would be the passion according to Rembrandt. In his very beautiful texts on Rembrandt, Genet says that the trajectory of Rembrandt's work began by gilding, by covering over with gold, and then by burning the gold, consuming it, to attain the gold-ash with which the last paintings are painted. It is only at the end of a superhuman-going-to-the-depths-of-the-fathoming-of-life-and-back that one will be able to cease gilding everything. And then one can begin to adore.²¹

21 CIXOUS, Hélène. The last painting of the portrait of God. *Coming to Writing and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Una tiene que haber recorrido un largo camino para salir finalmente de nuestra necesidad de ocultar, o mentir, o dorar. Dejar atrás la necesidad de gremio: esta sería la pasión según Rembrandt. En sus bellos textos sobre Rembrandt, Genet dice que la trayectoria de la obra de Rembrandt comenzó por el dorado, al cubrir con oro, y luego por la quema del oro, que lo consume, para alcanzar el oro y la ceniza con el que se pintan las últimas pinturas. Es sólo al final de una sobrehumana ir-a-las-profundidades-de-la-vida-fantasmática-y-volver que uno va a ser capaz de dejar dorar todo. Y entonces se puede empezar a adorar.

3.4.1. *And now you do what they told ya.*⁵⁰ El espectador domesticado.

(Liddell,)

El espectador es el encargado de preservar lo comúnmente establecido, la opinión general, el discurso oficial, el estado de las cosas, experto en enmascarar la podredumbre de lo humano utilizando la podredumbre de su hipocresía. El acontecimiento escénico es una batalla entre dos mentirosos (utilizo aquí la división que realiza Carmen Roig en su introducción a *El sobrino de Rameau*), el hipócrita y el actor. Mientras el artista empuja con su provocación el progreso del mundo, el espectador, el hipócrita, se convierte en un freno del mundo, no por sí mismo, sino porque el espectador es la consecuencia de un orden social restrictivo, de una educación precaria, de las estrategias bisonas del mercado, de la censura encubierta de la cúpula intelectual y de las políticas culturales, encargadas de segregar todo aquello que no está de acuerdo con su imponente criterio de corral.⁵¹

476

Estas palabras de Angélica Liddell trazan una línea con las palabras de Anne Liv Young en una conferencia ofrecida en el programa educativo *Das Art*⁵². La performer comienza su ponencia con una crítica negativa de su trabajo titulada: *Why I hate performance artists* Escrita por Gregory Bryant⁵³. En los siguientes minutos de la conferencia, después de leer la crítica completa, dice que una de las razones por las que Sherry (su alter ego) nació, es precisamente por críticas como ésta, por el esfuerzo que supone para la creadora esa lucha. Al escuchar esta conferencia, no pude evitar pensar en la descripción del personaje de Rameau en la obra de Angélica Liddell. Para Liddell, el bufón, como *outsider*, es el único que encuentra -paradójicamente- el lugar desde el que se puede hablar. Para Anne Liv Young, Sherry es como un recipiente, un personaje que juega de manera más directa, más agresiva que ella, que juega con las expectativas, con los parámetros asumidos del público y que le permite desvelar las convenciones. Sherry es una bufona.

50 *Killing in the name of.* Song by Rage Against the Machine.

51 LIDDELL, Angélica. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*.

52 ANN Liv Young *Das Arts Presentation* p1. En <https://vimeo.com/33692364>. [Consultado el 11 de enero del 2014].

53 BRYANT, Gregory. *Why I hate performance artists*. Published: September 11, 2010. <http://blogs.capecodonline.com/cape-cod-online-editor/2010/09/11/why-i-hate-performance-artists/> [Consultado el 11 de enero del 2014].

3.4.1. *And now you do what they told ya.*
El espectador domesticado.

Este fragmento, lo leo años más tarde, en un breve texto de Hélène Cixous sobre **Rembrandt** y el proceso de despojamiento de su pintura en relación con el tiempo y con el dorado.

¿He aprendido a dejar de dorar? ¿He empezado a adorar? En la tienda, he pedido hoy salir más temprano. Ha sido imposible, así que estoy bastante nerviosa, porque voy muy justa de tiempo para para llegar a tiempo a la Ópera. Hoy echan *Nelken* de Pina Bausch. Tengo un billete de reducción especial que significa, básicamente, lo que dice en el propio billete: “Visibilidad nula o reducida”. Tal vez aquí debería introducir una de la ruta transversal hacia los pensamientos anteriores sobre la visión y la **mirada**. Acepto no ver, pero no acepto a no estar presente a causa del trabajo. Así ejercito mi desobediencia y me marcho un poco antes. Corro hacia el teatro que no está tan lejos, pero aún así llego sudorosa y cansada.

Miro mi entrada y su sombrío consejo: “Visibilidad nula o reducida”. Sé que no será tan malo: siempre existe la posibilidad de estar de pie o cambiar de lugar con la ayuda de un buen acomodador. Esta vez no tengo suerte y paso casi toda la representación abrazada a una columna para intentar ver la mitad del escenario que mi entrada “de segunda” me niega.

Ese día se produce una batalla campal en el teatro. Nunca antes había visto algo así y aún no he vuelto a verlo. Los bailarines de Pina Bausch comienzan a recibir insultos que vienen -principalmente- del patio de butacas, la zona donde se sientan los abona-

EL BUFÓN: [...] “Mira, tío, toma un maestro que enseñe a tu bufón a mentir; me gustaría aprender a mentir.”⁵⁴

El bufón es definido por Pavis “como personaje cómico o tragicómico, [que] está presente en casi todas las dramaturgias, y como el loco, es un ser marginal, cuyo discurso es escuchado y prohibido, deseado y nulo a la vez”⁵⁵ El bufón ha sido siempre considerado la voz del loco, del niño, la voz sin censura pero que a la vez, sabe guardarse de las formas. La ironía es el territorio del bufón que dice sin decir, que solaza al señor mientras le lanza su verbo atrevido. El discurso del bufón es ambivalente y doble vincular. Es un discurso que encierra toda la violencia en una aparente complacencia. Es un volcán. La calma es siempre aparente.

478

Edgar Allan Poe que nos acompaña desde el principio de este bloque, tiene también un cuento sobre bufones, y es -precisamente- un relato de venganza. *Hop Frog*, la rana saltarina es el bufón de la corte que en respuesta a una vida de agravios, quema vivo al rey y a sus consejeros. El bufón a veces cambia de herramientas. Cascabeles, jorobas, bromas escatológicas, pueden convertirse en cadenas, muerte y fuego. Sherry la bufona incendiaría es *Hop Frog* y Angélica Liddell simboliza la figura lúcida y un poco melancólica del bufón de Lear, aunque con bastante más rabia. Anne Liv Yong *aka* Sherry, utiliza todas las herramientas a su alcance. En ocasiones es la bufona en la corte de la modernidad, como cuando actúa en el PS1 en Nueva York, en ocasiones es la justiciera de la performance o la psicoanalista-coacher on line⁵⁶. Pero sobre todo, es la bufona excesiva. Obscena y políticamente incorrecta, Sherry celebra cada fluido: mea, caga y se masturba en público. Grita y desafina. Baila de manera desmedida y gesticula.

54 SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, Madrid: Espasa, 1991. (p.41).

55 PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós, 1991.

56 *Sherapy*. En <http://www.annlivyoung.com/signupforsherapytoday.html>. Consultado el 12 de Septiembre de 2014.

dos, el público “estable” del Teatro Real de Madrid. Los espectadores sentados en los palcos, en la zona imposible de los “nulos y reducidos” y algunos en el mismo patio de butacas, comienzan a responder al ataque de los primeros y a sus portazos. Se oyen gritos de -¡Putá! Por parte de algunos miembros del honorable, que no dejan de sorprenderme. “Putá” es el lamentable insulto dirigido a las mujeres cuando no se sabe cómo insultarnos. Me sorprende. Hay unos cuantos amigos de la escuela a mi alrededor que también gritan hacia el patio de butacas llamándoles “ignorantes”, “viejos” y un caballero que hasta el momento había demostrado la misma docilidad que yo, abrazado a su correspondiente columnita para conseguir ver algo más, que ahora se desgañita y aplaude a los artistas hasta las lágrimas. Es un momento increíble, de una extraña belleza, éste de la celebración de la emancipación del público de un teatro. Años más tarde, en la línea que a veces el destino traza sin nuestro conocimiento, voy a ver Romeo Castellucci²² en Bruselas con una de esas entradas que avisan -esta vez en francés y en flamenco- de la escasa o nula visibilidad de mi localidad. Esta vez el acomodador me pondrá en un lugar mejor que el que mi boleto me da derecho. Al ir al teatro siempre me pregunto a mí misma: ¿Por qué se comporta el público en general, de manera tan obediente? ¿Por qué es el público tan sumiso?

Sherry es Gargantuesca, carnalesca y grotesca tal y como define Mikhail Bakhtin el personaje del libro de Rabelais⁵⁷. Desde mi punto de vista, Sherry simboliza lo excesivo, y es curioso que ese “cuerpo grotesco”⁵⁸ sea corporeizado en un cuerpo de mujer. Me cautiva esa presencia femenina y temible, como de diosa antigua. ¿Pero qué propone Sherry con respecto a la audiencia? ¿Qué genera en términos de interacción? En términos de interacción Sherry genera violencia y confrontación. Sabemos que se dirige a los espectadores de manera ofensiva en muchas ocasiones, no sabemos si esa confrontación genera algún tipo de reflexión en la audiencia más allá del rechazo a la agresión. Pero según la artista, ese comportamiento le permite estar “lo más cerca del público posible, incluso sin destruirlo”⁵⁹ Tal y como Angélica Liddell señala en su artículo *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*:

(Liddell, 2014)

480

Diderot deposita en el bufón la renovación de las ideas estéticas porque sabe que aquellos que contratan al bufón corren un riesgo gravísimo y es el riesgo de que el bufón diga la verdad en voz demasiado alta, y muerda. Ese es el riesgo que corre el espectador frente al bufón “[...] El principal cometido del bufón, de la estética, es la revelación.”⁶⁰

Así pues, la misma estrategia de atacar al público, permite un ensayo de la revelación. ¿Pero cuál es la epifanía de Sherry? Si relacionamos las performances de Ann Liv Young con ese mundo medieval que describe Rabelais, Bakhtin refiere que *Gargantúa y Pantagruel*, funciona alrededor de dos ejes fundamentales: el carnaval como institución social y el realismo grotesco, que funciona como un estilo literario. El realismo grotesco se relaciona a su vez con la *Commedia Dell'Arte* y produce un cuerpo específico: “el cuerpo grotesco”.

57 BAKHTIN, Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

58 El cuerpo grotesco es un tropo literario, concebido por Mikhail Bakhtin en su estudio sobre la obra de François Rabelais. El cuerpo grotesco en las novelas de Rabelais relaciona conflictos políticos con la anatomía humana en una especie de biopolítica *avant la lettre*.

59 ANN Liv Young *Das Arts Presentation* p1. En <https://vimeo.com/33692364>. [Consultado el 11 de enero del 2014].

60 LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes, 2014. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*. (p.74).

I Can Only Be Me: Ann Liv Young Plays Sherry **By Lizzie Feidelson.**

Then the show started with Young's signature too-loud mic. She began with a fake lowball: "Why are you here?" She asked us. Agreeable answers wafted forth. "Because I think it will be interesting!" "Because I want to see what you will do!" "But why?" From the back row, someone called: "I'm here because I think you look misshapen." Sherry cocked her head and turned a glinting eye on the speaker, a young girl in a red dress who smirked and looked instantly regretful. "My dress doesn't fit?" Sherry howled, rushing up the terrace steps. She was nearly nine months pregnant then. "Is that your defense when someone calls out to you in a public setting—to criticize their body type? Is that your tactic? Why is that? What are you doing? What is your message? Are you trying to tell me you don't care about what I'm doing?" Sherry was behind me now, but the microphone noise surrounded us. I sat very still and didn't turn. The girl in the red dress seemed to be trying to ignore her, or maybe she mumbled, "I'm observing" because Sherry went on: "You're observing? You're observing but you're also participating, do you see that? Is it insecurity? What is it?" She went on and on. One by one, bodies settled into the attack. People turned around in their seats to watch. Some began shouting out. "Maybe she has nothing else to say!" "I think it has to do with comfort!"

The girl in the red dress, visibly upset, made a stumbling, shamed-faced bid for the exit. People cheered. "You don't think I'm being nice?" Sherry shouted. "Did you come here for a hippie fest?" The microphone speakers peaked and buzzed, trailing the girl as she disappeared through the museum doors.

Entonces, el espectáculo comenzó con la voz de Young al micrófono demasiado alta. Empezó con una falsa "pelota baja": "-¿Por qué estáis aquí?" nos preguntó. Empezaron a flotar respuestas agradables sucesivamente. "Porque creo que será interesante!" "Porque quiero ver lo que va a hacer" "-¿Pero por qué?" De la fila de atrás, alguien dijo: "Estoy aquí porque creo que te ves deforme." Sherryladeó la cabeza y con la mirada brillante fue hacia quien había hablado, una chica joven en un vestido rojo que sonrió y al instante parecía arrepentida. "-Mi vestido no encaja?" gritó Sherry, corriendo por las escaleras de la terraza. Estaba casi de nueve meses de embarazo. "¿Es esa tu defensa cuando alguien te interpela en público, ¿criticar a su tipo de cuerpo? ¿Es tu táctica? ¿Por qué así? ¿Qué estás haciendo? ¿Cuál es tu mensaje? ¿Estás tratando de decirme que no te preocupas por lo que estoy

In Rabelais' fiction, the human body is a theater of transformation. His art ignores the body's smooth surface and focuses on its excrescences and its orifices: the gaping mouth, loins and anus. The grotesque body is constantly active, exceeding its margins: a body in the act of becoming. It is never finished, never completed: it is continually built, created, and builds and creates another body - Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body - all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body. In all events, the beginning and end of life are closely linked and interwoven.⁶¹

El cuerpo grotesco de Sherry funciona como una máquina en la escena y al igual que señala Bakhtin es un cuerpo que se mueve en los límites entre su propio interior y el exterior de la sala de teatro. Un cuerpo que caga, babea, folla y exhibe su maternidad. De la misma manera que el cuerpo es una maquinaria la performance misma deviene también un mecanismo imparable, que como el carnaval, en el tiempo de Rabelais, es cruel, desmedido, confunde los escenarios y los trasciende y está fuertemente asociado a la idea de colectividad:

482

La multitud del carnaval no es de ningún modo un «huésped melancólico». En primer lugar, no es un huésped; Goethe ha señalado justamente que el carnaval es la única fiesta que el pueblo se da a sí mismo, el pueblo no recibe nada, no siente veneración por nadie, él se siente el amo, y únicamente el amo (*no hay invitados ni espectadores, todos son amos*); en segundo lugar, la multitud es todo menos melancólica: desde que dan la señal de la fiesta, todos, inclusive los más serios, abandonan su gravedad.⁶²

Creo que la epifanía de Sherry se relaciona precisamente con este concepto de creación de una colectividad a través de un mecanismo de negatividad. Las performances de Ann Liv Young están también fuertemente vinculadas a esa idea de carnaval asociado a la colectividad. Para aquellos que han asistido a alguna de sus performances, se genera o “una

61 *THE Grotesque Corpus: Medium as Meat*. http://www.pd.org/topos/perforations/perf3/grotesque_corpus.html

En la ficción de Rabelais, el cuerpo humano es un teatro de la transformación. Su arte no tiene en cuenta la superficie lisa del cuerpo y se centra en sus excrescencias y sus orificios: la boca abierta, lomos y ano. El cuerpo grotesco está constantemente activo, superando sus márgenes: un cuerpo en el acto de ser. Nunca se termina, nunca se completa: se construye y se crea continuamente y construye y crea otro cuerpo - Comer, beber, defecar y otras eliminaciones (la sudoración, el acto de sonarse las narices, los estornudos), así como la cópula, el embarazo, el desmembramiento, ser comido por otro cuerpo - todos estos actos se realizan en los confines del cuerpo y el mundo exterior, o en los confines del viejo y nuevo cuerpo. En todo caso, el principio y el final de la vida están estrechamente vinculados y entrelazados.

62 BAKHTIN, Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.(p. 203-204). Subrayado mío.

haciendo?” Sherry estaba detrás de mí ahora, pero el ruido del micrófono nos rodeaba. Me senté muy quieto y no se volvió. La chica del vestido rojo parecía estar tratando de ignorarla, o tal vez murmuró, “Te estoy observando,” porque Sherry continuó: “Estás observando? Estás observando, pero también estás participando, ¿te das cuenta? ¿Es inseguridad? ¿Qué es?” Siguió y siguió. Uno por uno, los cuerpos se asentaron en el ataque. La gente se daba la vuelta en sus asientos para ver. Algunos empezaron a gritar: “-Tal vez no tiene nada más que decir!” “Creo que tiene que ver con la comodidad!” La chica del vestido rojo, visiblemente molesta, tropezó mientras salía avergonzada. La gente vitoreó. “¿No creéis que estoy siendo amable?” gritó Sherry. “¿Habéis venido aquí para un festival *hippie*?” Los altavoces alcanzaron su punto máximo y zumbaban, arrastrando a la chica cuando desapareció por las puertas del museo.²³

23 Feidelson; Lizzie, *Critical Correspondence. I Can Only Be Me: Ann Liv Young Plays Sherry* By Lizzie Feidelson.

extraña asociación defensiva” o como en el tiempo del carnaval, una celebración salvaje, donde ese particular sentido del tiempo y del espacio hacen que el individuo se sienta parte de una colectividad hasta el punto de dejar de ser él mismo y adoptar asimismo un rol frente a la artista, en el particular campo de batalla que le ha sido planteado.

El personaje de Sherry aparece durante la performance de *Snow White* en Suecia. En varias ocasiones, Ann Liv dirá que el estado de extrema debilidad en que se encontraba facilitó su aparición. La figura bufonesca, el *alter ego* de ambas artistas (Liddell y Young) parece ser pues, un elemento de fuerza. Por otro lado, es curioso que exista una confusión en el público entre la persona que ambas artistas corporeizan en el escenario y su persona real. En el caso de Anne Liv Young, cuando el espectador está en diálogo con Sherry, la gente se dirige a ella todavía como Anne Liv. Pienso que, de alguna manera, la fuerza de ambas mujeres “toma” cada uno de los personajes. Los diluye. Los espectadores identifican a las artistas con su personaje, pero cada una tiene un personaje porque:

484

(Lidell, 2014)

el bufón puede decir lo que quiera a cambio de la esclavitud. Debe comportarse exclusivamente como bufón, es decir, por contrato no puede comportarse ante los espectadores como un hombre normal, ni decir lo que piensa como un hombre normal, sin la máscara profesional. Tiene derecho a decir lo que quiera como bufón, pero no como ciudadano.⁶³

O en palabras de Ann Liv Young:

And that is so beautiful because that is what Sherry embodies; she is a mirror that is held up for people to really take a good look at themselves. They were trying to get a rise out of me, trying to “ruin” my show. They didn’t realize that they were the show and that a Sherry show cannot be ruined. It’s just not possible.⁶⁴

63 LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes, 2014. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*. (p.77).

64 *THIS Better Be Decent: Interview with Ann Liv Young*. En <http://idiommag.com/2010/03/this-better-be-decent-interview-with-ann-liv-young/>. Consultado el 9 de Mayo de 2014.

Y eso es tan hermoso porque es lo que encarna Sherry; Ella es un espejo que se sostiene para que la gente pueda echar una buena mirada a sí mismos. Estaban tratando de arruinar mi *show*. No se dieron cuenta de que ellos eran el espectáculo y que un espectáculo de Sherry no puede ser arruinado. No es posible

3.4.1. *And now you do what they told ya.*
El espectador domesticado.



485

Tal vez por eso es tan desasosegante la presencia de estas dos mujeres que nos interrogan directamente desde su personalidad de bufón que revela, de la manera más clara, su propia persona y con ella, el juego al que todos estamos sometidos. El juego de la hipocresía que el público, el espectador, consumidor de una obra, interpreta cada día.

(Lidell,)

El verdadero espectáculo está [...] en el patio de butacas. En el fondo, el bufón también es un espectador, pero un espectador exigente. El bufón amplía el escenario al mundo donde actúa la sociedad entera. *Theatrum mundi*. Cada teatro, cada patio de butacas, es una reproducción de lo universal.” [...] El espectador siente una mezcla de admiración y desprecio por el bufón, en el fondo el espectador sabe que se encuentra a salvo pues el bufón, poeta, artista, no es un juez, de ahí la prepotencia del espectador frente al arte, el público en su infinita cobardía, se considera superior, y traduce su cortedad en violencia y maltrato contra el creador. De este modo el artista certifica una y otra vez la distancia entre su deseo de influencia y la falta de consecuencias.

Esta falta de consecuencias reduce la ética del bufón a una militancia individual de los sentimientos.⁶⁵

486

Me parece interesante en relación a estas palabras, pensar aquí en el concepto de lo abyecto en Julia Kristeva: “No me importa ser abyecto pero quiero serlo sin que se me obligue”, dice el sobrino de Rameau. Para Kristeva, lo abyecto es “ni sujeto ni objeto”⁶⁶. Comparte raíz etimológica sin embargo con la palabra objeto, pero mientras el objeto es lo que se pone “a mano” lo abyecto, lo despreciable es lo que querríamos arrojar lejos de nosotros. “Del objeto, lo abyecto no tiene mas que una cualidad, la de oponerse al yo.”⁶⁷ De la misma manera, me parece que el trabajo de estas dos creadoras, incide en la línea de lo abyecto y se relaciona con uno de sus parientes: la obscenidad. Lo abyecto y lo obsceno responderían, usando la terminología de Bachelard, a un *topoanálisis*⁶⁸ del afuera

65 LIDDELL, Angélica. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*. En el documento:- Conferencia pronunciada en la Cátedra Valle-Inclán I Lauro Olmo del Ateneo de Madrid, el 22 de febrero de 2007.

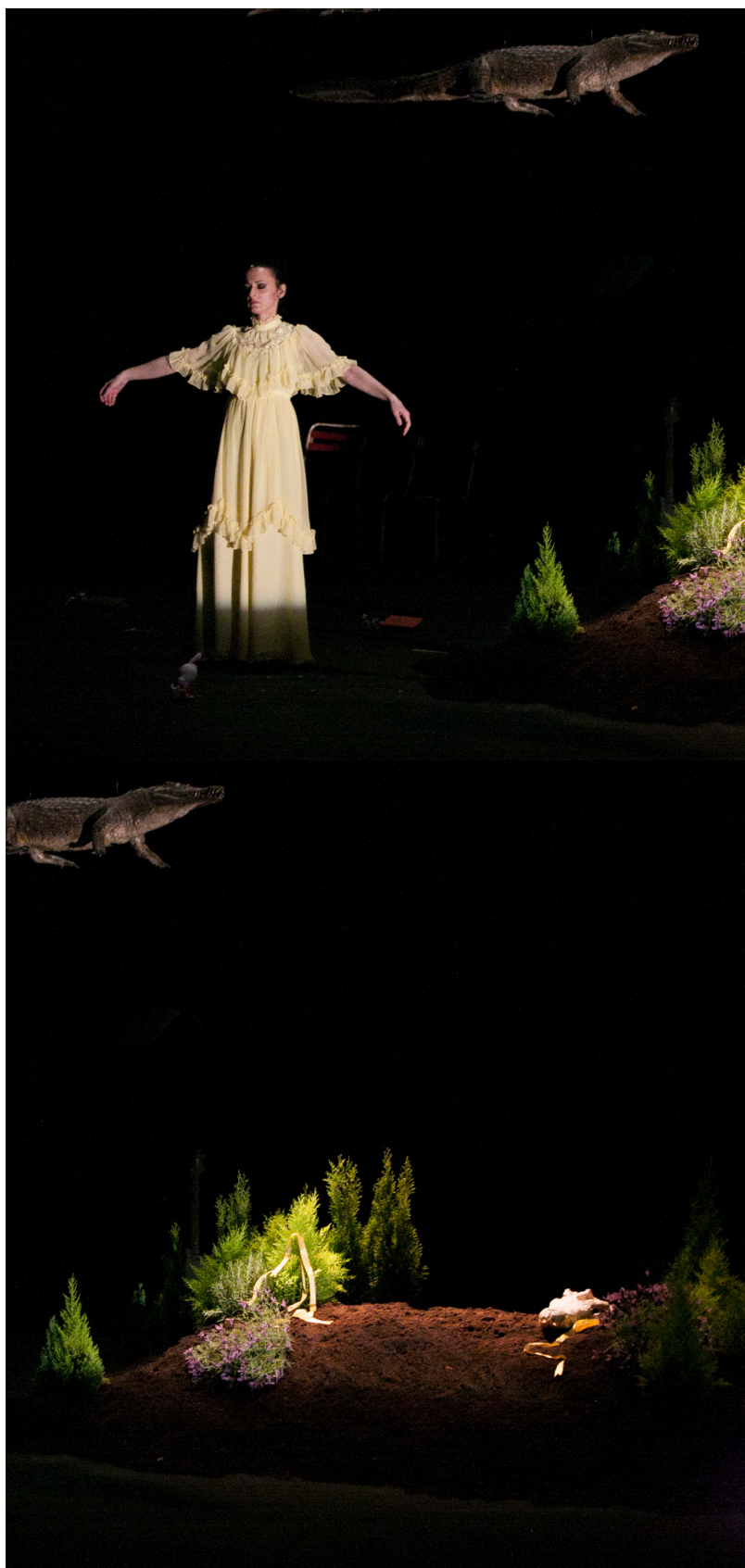
66 KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

67 Ídem.

68 BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio*. Argentina: FCE. 2000. (p.22)

Psicología descriptiva, psicología de las profundidades, psicoanálisis y fenomenología podrían constituir con la casa, ese cuerpo de doctrinas que designamos bajo el nombre de *topoanálisis*.

3.4.1. *And now you do what they told ya.*
El espectador domesticado.



487

LIDDELL, Angélica. Imágenes de la pieza: *Todo el cielo sobre la tierra*
Fotos de: Ricardo Carrillo de Albornoz

como categorías de confrontación y de violencia, pero sobre todo como categorías del límite y del intento de ir más allá de ese límite. En ambas artistas, hay un propósito de traer hacia dentro, de incorporar (textualmente: meter dentro del cuerpo) todo aquello que socialmente se considera que ha de estar “fuera”.

(Bachelard,)

La dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. [...] Fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos.⁶⁹

Así, en el texto con que finaliza, en una especie de sprint final agotador, desolador y amargo, la pieza: *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome Wendy)*. Wendy Liddell que se ha vestido de negro y juega a ser Tom Cruise en Magnolia, saca a las madres. Las madres, las intocables, se quedan fuera; la juventud: fuera, en suspenso, en el limbo trágico de Utoya; la sangre: dentro, la violación y la violencia: dentro, muy dentro. La disolución de esa asimetría que Bachelard mencionaba únicamente se puede producir trabajando en el límite. Como una equilibrista, Angélica Liddell, pone un pie detrás del otro mientras camina por la cuerda floja de una audiencia que la observa, mira a la bufona, un público que ríe y que la escucha, entre la fascinación y la saturación, entre la admiración y el odio.

(Kristeva, 1982)

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, esta orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que esta habitado por él literalmente *fuera de sí*.⁷⁰

La diferencia fundamental entre ambas artistas, viene, desde mi punto de vista de lo

estético. Donde Ann Liv Young juega con una estética pop y casi feísta, muy televisiva

69 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.

70 KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

3.4.1. *And now you do what they told ya.*
El espectador domesticado.



489



ILLIDELL, Angélica. Imágenes de la pieza: "Todo el cielo sobre la tierra"
Fotos de: Ricardo Carrillo de Albornoz

(en el peor sentido de la televisión basura). Angélica Liddell construye imágenes que son de una poesía profunda, tanto en el lenguaje como en lo visual, su voz parece llegar, incluso en los momentos más escatológicos, los más dolorosos o los más terribles, de un universo poético y profundamente conmovedor. Hay también una diferencia esencial de lenguaje y también de modalidad de puesta en escena entre ambas autoras.

No es [...] la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar ... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun mas porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto – puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respeto de la ley, rebelde, liberador y suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia.

3.4.2. La decente obscenidad.

490

Una vez el bufón ha sido expulsado de los salones, para romper el pacto social sólo le queda lo biológico, lo profundamente escatológico, la suciedad, lo repugnante. Sus heces o las heces del mundo⁷¹.

Angélica Liddell

Aquello que cae de nuestro cuerpo es rechazado como el producto muerto de lo que una vez, estuvo dentro. Fluidos: sangre, saliva, flujo, semen, pis, heces, pelo, uñas... incluso nuestros cuerpos cuando dejan de ser. Son cadaveres, caen.

El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediabilmente ha caído, cloaca y muerte, trastorna mas violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no significan la muerte. Ante la muerte significada - por ejemplo un encefalograma plano- yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No. así como un verdadero teatro, sin disimulo ni mascara, tanto el desecho como el cadáver me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente.⁷²

Mostrar esos fluidos en escena es tan obsceno como mancillar la palabra “madre”. El origen de la palabra obsceno viene del latín *Obscenus* (lo que sucede fuera de escena). En el

71 LIDDELL, Angélica. *El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres*.

72 KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

3.4.2. La decente obscenidad.



teatro griego las escenas de las tragedias que implicaban sangre, violencia, asesinatos, etc. No se representaban a la vista de los espectadores si no que se narraban con dialogo, o se insinuaban con sonidos o una explicación por parte del coro en otra parte del texto. Así, Edipo se arranca los ojos fuera de escena, Medea mata a sus hijos a escondidas del público y algunos siglos más tarde Ofelia muere sólo en la voz de la reina y en nuestra imaginación, pero no en escena.

¿Cómo conciliar lo obsceno con la sociedad de la transparencia y del *Gran Hermano*?

Tradicionalmente se considera que hay cosas que por decoro, deben restar en el terreno de lo oculto. Han de velarse u ocultarse. Las cosas que son necesarias ocultar dependen de la cultura, la ideología y la religión de un lugar, dependen también de los tiempos. Lo que se oculta es tabú y el tabú está por lo general, relacionado con la idea del pudor que está profundamente marcada por el entorno, la tradición y la cultura. Lo obsceno es relativo. Sin embargo, hay una definición de lo obsceno que me interesa especialmente y que es la que hace Baudrillard cuando define lo obsceno “como lo más visible que lo visible”.

(Baudrillard, 1997)

La obscenidad comienza cuando ya no hay espectáculo ni escena, ni teatro, ni ilusión, cuando todo se hace inmediatamente transparente y visible, cuando todo queda sometido a la cruda e inexorable luz de la información y la comunicación. Ya no estamos en el drama de la alienación, sino en el éxtasis de la comunicación. Y este éxtasis sí es obsceno. Obsceno es lo que acaba con toda mirada, con toda imagen, con toda representación. No es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno: actualmente existe toda una pornografía de la información y la comunicación, una pornografía de los circuitos y las redes, de las funciones y los objetos en su legibilidad, fluidez, disponibilidad y regulación, en su significación forzada y en sus resultados, sus conexiones, su polivalencia, su expresión libre. [...] Ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que es enteramente soluble en la información y la comunicación.⁷³

Los enlaces de este discurso con la línea de pensamiento de Guy Debord, creo que son claros y no voy a insistir en ellos, la noción de espectáculo que ha suplantado la vida real y los procesos de alienación a través de esa misma espectacularidad, pero hay un aspecto que me interesa especialmente: la visibilidad, la luz. Ser obscena es pues, hacer visible

73 BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.

3.4.2. La decente obscenidad.



493



YOUNG, Anne Liv. *Imágenes de Snow White*.

lo que debería permanecer escondido. ¿Lo obsceno tiene que ver con un -llamémosle así- exceso de iluminación? Donde el claroscuro, tal y como lo usaba Rembrandt, que fue uno de los maestros en esta técnica, revela las formas a través del juego de luces y sombras, sugiriendo a través de los volúmenes y las texturas. La iluminación de la obscenidad, por el contrario, sería la del plató de televisión que elimina las sombras y construye a partir del detalle mostrado, hiperbolizado, presente, blanco. Blanco es también el escenario donde está nuestra particular Blancanieves. Ann Liv Young se mueve al ritmo de una coreografía que se parece a las coreografías que hacen las adolescentes, imitando los videoclips de cantantes famosas. Tres mujeres bailan al ritmo de una música pop mientras se van desnudando. Los cuerpos no son los cuerpos a los que la publicidad nos tiene acostumbrados: no son delgados, depilados ni correctos. Son cuerpos anómalos y por eso, increíblemente normales. Lo que parecía una coreografía de niñas, se va transformando en una danza obscena de pechos que se mueven, de gestos masturbatorios y vello púbico. La luz es cruda e intensa y rebota en las paredes blancas de la escenografía como si se tratara de un estudio fotográfico. Los cuerpos se muestran sin sombra, sin claroscuro.

494

(Ann Liv Young,)

In the very beginning of my performance when I was expressing my distaste for Georgia's show and I was looking for some explanation from the artist some guy in the audience yelled "This better be good," as in, "If you're saying hers sucked then yours better be good." I walked right over to him and said "You know what? it's not good and that's why I have to insult other artists."⁷⁴

La relación de obscenidad que Ann Liv establece con el público es -como hemos señalado- confrontación abierta, la forma en que esta artista trabaja podríamos decir que es "site specific", pero considerando el ambiente como los propios espectadores. Es un trabajo que se basa en la audiencia y en lo que el público quiera o pueda dar.

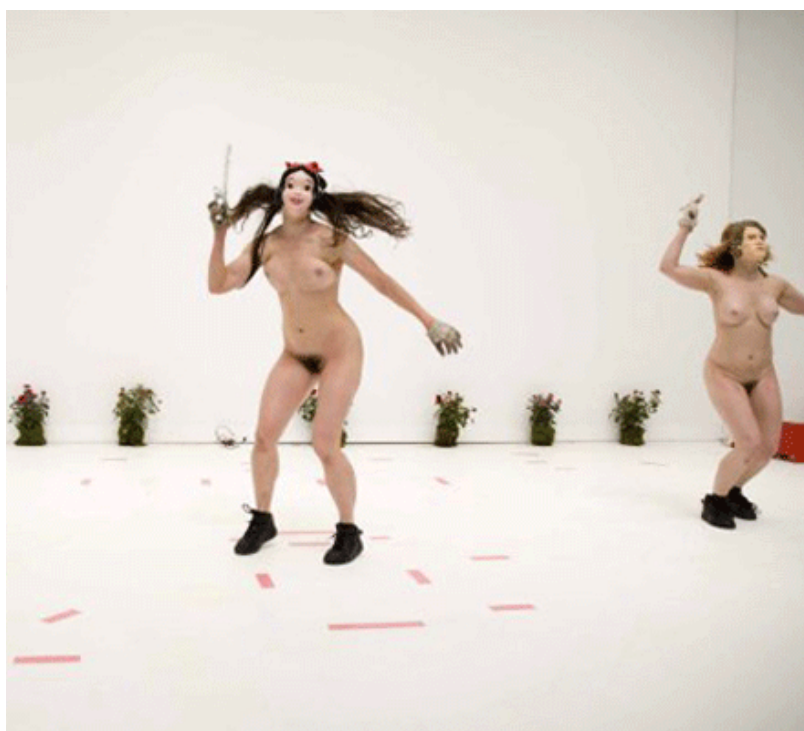
⁷⁴ *This Better Be Decent: Interview with Ann Liv Young*, en <http://idiommag.com/2010/03/this-better-be-decent-interview-with-ann-liv-young/> [Consultado el 10 de octubre del 2014]

En el comienzo mismo de mi actuación cuando estaba expresando mi disgusto por el show de Georgia y aún estaba buscando alguna explicación de la artista, un tipo en el público gritó "Más vale que esto sea bueno", como en "Si estás diciendo que su pieza apesta, entonces mejor que la tuya sea buena." Caminé hacia él y le dije: "¿Sabes qué? que no es bueno y es por eso que tengo que insultar a otros artistas."

3.4.2. La decente obscenidad.



495



YOUNG, Anne Liv. Imágenes de Snow White.

Así, cada show es diferente. Ann Liv Young tiene una reputación por enfrentarse no sólo a miembros de la audiencia sino a comisarios:

Sarvia⁷⁵ yelled: “Come on your set is over”. I heard that and I stopped my music. At this time I did not know it was her, I just thought it was someone yelling from the crowd. I went over to their area and I said “You wanna be a part of my show? You wanna be in this show?” After this, well we have written the text down from the video, so this is word for word what was said:

Lady (yelling): Eat my pussy bitch

Other lady (yelling) or someone close to her (yelling): Your set is over.

Sherry: You are a smart ass.

Lady (yelling): Oh oh oh shit.

Sherry (mockingly): Oh shit, look at you girl. You wanna fight? Cause I’ll rip your bloody ass right in half right in front of everybody and then we’ll have blood splattered walls. Wouldn’t that be some art. Wouldn’t that. Don’t fuck with me girlfriend. I’m in a bad mood today”.⁷⁶

O incluso enfrentamientos con otros artistas en el transcurso de festivales o muestras.

Así sucedió con el enfrentamiento que mantuvo con Georgia Sagri⁷⁷. Este enfrentamiento es el más famoso en el que Ann Liv Young ha tomado parte, fue en el PS1, donde mostró *Snowwhite*. Ann Liv, culpa del malentendido a la falta de investigación sobre el tipo de trabajo que ella hace, por parte de los comisarios que la contrataron.

496

75 Co-comisaria del festival *Brooklyn Is Burning*, Sarvia Jasso.

76 *This Better Be Decent: Interview with Ann Liv Young*, en <http://idiommag.com/2010/03/this-better-be-decent-interview-with-ann-liv-young/> [Consultado el 10 de octubre del 2014]

Sarvia le gritó: “Vamos! su tiempo se ha acabado”. Escuché eso y detuve mi música. En aquel momento yo no sabía que era ella, sólo pensé que era alguien gritando entre la multitud. Me acerqué a su área y le dije: “¿Quieres ser parte de mi show? ¿Quieres estar en este espectáculo?”

Lady (gritando): Cómeme el coño puta.

Otra mujer (gritando) o alguien cercano a ella (gritando): tu tiempo ha terminado.

Sherry: Eres una listilla.

Lady (gritando): ¡Oh, oh, oh mierda!

Sherry (burlonamente): ¡Oh, mierda, mírate chica! ¿Quieres pelear? Porque te voy a rasgar tu puto culo en frente de todo el mundo y entonces salpicarás las paredes de sangre. ¿No sería eso una obra de arte? ¿No lo sería?. No me jodas amiga. Hoy estoy de mal humor.

77 Ídem.

Se podía sentir en la habitación que esa noche el público era una “multitud de gente de arte” gente -esa gente a la moda, que quería ver que sucediera algo muy emocionante y a la vez querían proteger su “cosa artística” y Sherry es muy contraria a la protección de “tu cosa”. En primer lugar, porque ella dice que la cosa no es digna de ser protegida y segundo, porque quiere que pienses por qué sientes que necesitas para protegerla tanto.

3.4.2. La decente obscenidad.



497



YOUNG, Anne Liv. Atriba: *The Mermaid Show*.
Abajo: Imagen de *Snow White*.

(Ann Liv Young,)

You could feel in the room that night that it was an “art crowd”—these “hip” people that wanted to see something very exciting happen and also wanted to protect their “art thing” and Sherry is very against protecting your thing. First of all, she says the thing is not worth protecting and second, she wants you to think about why you feel you need to protect it so much.⁷⁸

Así, la Sherry que está en contra de proteger “tu cosa” es también la misma que no se protege a sí misma. En ese sentido el trabajo de Young me parece honesto, ya que ella misma trabaja en un territorio que no es seguro. El contrato sin embargo, afecta no sólo a la audiencia sino a ella misma, que es la primera en ponerse en el punto de mira. Crear una situación que no es confortable es su objetivo. Me parece llamativa esa noción de lo que es incómodo, lo que no es confortable en el mundo contemporáneo de las “commodities” y la tibieza.

Como performer, su personaje, Sherry es extremadamente caliente y a la vez fría, pero nunca **tibia**. Es curiosa y no renuncia a ninguna pregunta, no parece tener ningún tipo de inhibición social, y es precisamente mediante esa estrategia que desvela las que la audiencia tiene. Por otro lado, el nivel de agresividad es muy alto.

El escenario se vuelve una especie de ring. Su búsqueda es la reacción de la audiencia, su exabrupto, no la complacencia habitual ni los parámetros pre-establecidos en el contrato espectador-performer.

These people want to put a fence around their little festival and their little shows and say, “You can’t touch this.” And the reason they want to do that is because they know it’s dying. Maybe they don’t even know it consciously. [...] If you are making live performance it will be live. If you don’t want people to respond, make a movie. What about the people who used to throw tomatoes? [...] Be my guest: come into my show and challenge me. In every single show I’ve done people have stood up, screamed at me, kicked me, attacked me with a fish, told me I should die. I understand that when you are working with difficult topics this is going to happen. [...] You are supposed to make work to make people feel good. I am completely not interested in doing that. Sometimes when you see things that are disturbing, they can obviously enlighten you in certain way. It is much more about the viewer and how they understand complexity. [...] When I am rehearsing I am not: -ok, what can we do to make these people as uncomfortable as possible. Or maybe subconsciously it is.⁷⁹

78 YOUNG, Anne Liv; EARNEST, Jarrett (February 2014). In Conversation: ANN LIV YOUNG with Jarrett Earnest. The Brooklyn Rail. En <http://www.brooklynrail.org/2014/02/art/ann-liv-young-with-jarrett-earnest>. [Consultado el 10 de octubre del 2014]

79 Ann Liv Young en entrevista en: <http://blip.tv/revel-in-new-york/ann-liv-young-1877232>. [Consultado el 10 de octubre del 2014]

Pequeño recorrido por la idea de lo tibio.

Yo conozco tus obras, que ni eres frío ni caliente. ¡Ojalá fueras frío o caliente! Así, puesto que eres **tibio**, y no frío ni caliente, te vomitaré de mi boca.

Apocalipsis 3:15

Camila Aschner y yo trabajamos en la idea de escribir algo a cuatro manos sobre el concepto de lo **tibio** en la sociedad contemporánea. Lo **tibio** en las relaciones, en los trabajos, en las decisiones vitales y hasta en los trabajos escénicos.

Lo **tibio**, sobre todo en los trabajos escénicos. Esos recorridos bienintencionados de los que salimos intactos.

En el diccionario busco el significado preciso de tibieza, encuentro:

1. f. Estado intermedio entre el frío y el calor:
ej: la tibieza del agua del mar es muy agradable.

Pienso que la noción de espectáculo va unida precisamente a ese “ser agradable” de lo **tibio**. No hay extremos, no hay movimiento. Lo tibio tiende a estancarse, a quedarse quieto. Los trabajos de Ann Liv Young y de Angélica Liddell son de todo menos tibio. Pareciera de hecho, que la guerra contra la tibieza es uno de sus objetivos, no sé si a nivel consciente.

Pienso en la necesidad de re-pensar el hecho escénico participativo desde la ausencia de la tibieza.

3.5. Act IV: La noción de límite, poder y contrato.

3.5.1. Del contrato sadomasoquista al contrato social.

Cada performance presupone al menos un contrato. Por lo general, el contrato es entre el artista y el público. La mayoría de las veces es tácito y en ocasiones es explícito. Es a causa de un contrato que nos juntamos en un edificio llamado “teatro”, por un contrato tácito estamos de acuerdo en sentarnos en la oscuridad y estar en silencio y atentos. Un contrato es un acuerdo. Etimológicamente significa: “reunir algo, reunirse”. Tratar de reformular la idea de un contrato como algo que pone en contacto a las personas y no como algo que las obliga. Un contrato para el contacto, entonces. Un contrato para la relacionalidad. Sin embargo, un contrato es también un pacto de conocimiento. Te leo en los artículos y en cláusulas del contrato, leo cuál es tu propuesta en la “letra pequeña” y en los titulares. En cualquier giro del lenguaje apareces y te veo. Hay un ejercicio preciso de la lengua en todos los contratos. Un contrato es gramática, pero también es un mani-fiesto. Una declaración de intenciones. A través del contrato, las personas firmantes, llegan a conocer cuál es la situación que ambos comparten y cuáles son sus limitaciones y escenarios, posibilidades y márgenes. La redacción de un contrato presupone la descripción de las reglas del juego, que tú y yo, lector, suscribimos. En ese sentido, cada escritura es un contrato que reúne a los lectores. Ese documento especifica y explica, limita y abre en un doble movimiento de sístole y diástole. Jugamos juntos y hemos construido juntos. Con suerte, este papel explicita, no el horizonte de nuestros juegos como una limitación

500

Esas personas quieren poner una cerca alrededor de su pequeño festival y sus pequeños shows y decir: “No se puede tocar esto”. Y la razón por la que quieren hacer eso es porque saben que se está muriendo. Tal vez ni siquiera lo saben conscientemente. [...] Si estás haciendo “life performance” será en vivo. Si no quieres que la gente responda, haz una película. ¿Qué pasa con las personas que solían tirar tomates? [...] Sé mi invitado: entra en mi show y desafíame. En cada show tengo gente que se ha puesto de pie, me ha gritado, me ha pegado una patada o me ha atacado con un pez, hasta me dijeron que debía morir. Entiendo que cuando se trabaja con temas difíciles, esto puede suceder. [...] Se supone que estás trabajando para hacer que la gente se sienta bien. No estoy para nada interesada en hacer eso. A veces, cuando ves cosas que te perturban, pueden obviamente “iluminarte” de cierta manera. Es mucho más sobre el espectador y cómo el espectador entiende la complejidad. [...] Cuando estoy ensayando no estoy pensando: -Ok, ¿qué podemos hacer para que estas personas se sientan tan incómodas como sea posible. ¿O tal vez inconscientemente sí?

Contract sheet for a session

Katrin Memmer
(Hostess).

and

.....
(Guest)

The guest will fill out the following list (please ALWAYS tick just one of the options). The hostess decides which wishes she is able or willing to fulfill. When the scene is built up you can leave the scene or continue with the playcards provided on the table.

Lightening

Please specify your preferred lightening source for the scene (please tick one option):

No artifical light source	
Blindfolded	
Candle light	
Original light	
Spot lights	

501

Documentation

A camera on a tripod could accompaning your stay in the room. Please feel free to interact in front of the camera*

*Notice: due to insurance issues please leave the handleling of the camera to the hostess.

Filmed Documentation of the event	
Buy DVD souvenir (4 €*)	
Send to your address:	
Send to a person of your choice:	

* The price includes: Recording, Editing, DVD making and postage.

o como una prohibición, sino como el lugar desde donde comenzamos a jugar juntos. El juego me gustaría jugar es un juego infinito.⁸⁰

También el juego de la actuación es un juego infinito. “play”, “joue”, “spilen”. En muchos lenguajes de la raíz para “actuar” coincide con el ejercicio del juego más que con el de la mimesis. Estoy interesada en ese juego que no reproduce, que no busca copiar un modelo sino inventarse el suyo propio, un juego que integra espectadores y performers que se unen para jugar sin objetivo, que conciben el propio juego sin objetivo, más allá del juego mismo. Un juego cuyo carácter sea abierto y necesario, genera un contrato soñado. Llamamos a la máxima cantidad de gente a nuestro juego, no queremos que se termine, no estamos interesados en encontrar un ganador. Sólo jugamos por el placer de jugar y de aprender. No esperamos premios más allá del juego en sí mismo. Estos son los términos de nuestro contrato. Al pensar en un contrato, la idea del contractualismo y del pacto social, se unen. De hecho, el teatro es una especie de “pacto social” en el sentido que se le dio por Rousseau: una situación en la que la gente está dispuesta a perder parte de su independencia con el fin de obtener algunos derechos y ventajas de la sociedad. Un contrato social deseado será para Rousseau, un lugar de libertad donde cada uno será libre porque todos sancionan la misma cantidad de derechos y obligaciones. Me resulta interesante pensar en el *cuore* de esta negociación en la que, al menos en teoría, todo el mundo está de acuerdo con el fin de hacer que algo sea posible. También es interesante que haya una cierta penalización, un cierto sacrificio de la libertad, que me recuerda a los contratos sadomasoquistas. Así como un contrato sadomasoquista fija las condiciones de la relación entre dos personas, donde uno de los suscriptores decida someter al otro y éste último asume las consecuencias que de manera paradójica, obedecen a sus deseos de ser privado de esa cierta libertad o de responder a cierta obediencia. Como Deleuze señala, hay una raíz perversa en la relación sadomasoquista en la que, el maestro interpreta la voluntad, el deseo del sumiso.⁸¹ En ese sentido, una performance podría

502

80 REFERENCIA CRUZADA (PÁG. 423).

81 DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

3.5. Act IV: La noción de límite, poder y contrato.

Music

Create your own soundtrack!

Love of Lesbian Allí Donde Solíamos Gritar	Holly Golightly Tell Me Now So I Know	Pippiloti Rist I'm A Victim of This Song	
Bach Goldberg Variations	Rona Hatner Disparaitra	Gotan Project Celos	
Cesárea Évora Besame Mucho	Pixies Hey	Justin Timberlake Unknown	
Paolo Conte Wonderfull	Dulce Pontes Velha Chica	Fön Servus	
Cocorosie Beautiful Boyz	Nouvelle Vague I Melt With You	Grand Corps Malade Je viens	
Nico Femme Fatale	Kylie Minogue Two Hearts	The Notwist Consequence	
Lasha La Marée Haute	Leslie Gore It's my party	Pink Martini Let's never stop falling...	
Marain Marais La Reveuse	The Beatles Got your money	Pablo Neruda Tonight I could write...	
la Lupe Fever	The Cars It's not the night	Metallica Nothing else matters	
The Knife Pass This On	James Blunt Only this moment	Bebe Siempre me quedará	

Specify the characteristics of the soundtrack:

None	Looping	
Loud	Random selection of songs	
Soft	Sounds	

Hostess

Decide the look of your hostess, position and the way you like to be welcomed.

Type of costume	Initial position in space	Ways of greeting the guest	
Naked	Laying on bed	Shaking hands	
Dessous and high heels	Curled up on the floor	Hug	
Grey suit	Sitting on the table	French kisses	
Sports outfit	Facing the wall	Spanish kisses	
Catwoman		Kiss on the mouth	

Please Notice:

The Hostess is not responsible of injuries or damage in any case. Both parts agree to act in a responsible way. If you choose to be documented, the images won't be used for any comercial purpose.

ser un contrato entre un artista y un público, rodeado de algunas condiciones. La idea misma del contrato sadomasoquista parece bastante exacta debido a la lucha de poder presente en todas las relaciones. ¿Podría esa correspondencia ser extrapolable a una performance? ¿Hay una relación similar entre la audiencia y el intérprete? ¿De qué manera esta relación se construye? Pienso que el contrato que se establece entre público y performer está previamente definido por varios parámetros como: el tipo de lugar, el tipo de espacio donde se produce la pieza. El lugar físico afecta desde el modo en que nos sentamos, el nivel al que nos encontramos, la ausencia o no de luz en la zona de la audiencia o incluso la función habitual del espacio: no es lo mismo ver un trabajo escénico en una galería que en un teatro. Otros elementos que definen el contrato son el género de lo que vamos a ver, la tradición, el tipo de pieza o incluso el “registro” en que se desarrolla. Lo que me resulta especialmente atractivo de los trabajos que envuelven interacción es que el contrato nunca está escrito de antemano. Decir “interacción” a menudo provoca una reacción de cierto temor en la audiencia, pero lo cierto es que -como ya hemos visto- el tipo de trabajos puede ser muy diverso. En piezas de carácter interactivo, el contrato suele ser además, un elemento fundamental, ya que el contrato, en ocasiones, sirve de partitura, de manual de instrucciones que nos guía durante el proceso.

3.5.2. Contrato, manifiesto y partitura.

En trabajos escénicos que implican interacción, me parece que podemos encontrar tres tipos de “documentos”, que cumplen esa función que señalaba de contrato o de manual de instrucciones. Si un contrato es un pacto. ¿Qué es un manifiesto y qué es una partitura? ¿Cómo se relacionan entre sí? ¿Y qué relación tienen estos términos con el trabajo escénico? Manifiesto es una declaración pública de intenciones y de vez en cuando, un símbolo y un exponente. En un manifiesto siempre hay una política y una ética que se construyen a partir de la declaración -más o menos grandilocuente, provocativa o extrema- del texto. Donde el contrato suele ser más íntimo o pequeño, la naturaleza del

3.5. Act IV: La noción de límite, poder y contrato.



manifiesto es más pública y más plural. Un manifiesto no se firma como un contrato, pero se suscribe. Se participa de él. Una partitura sin embargo, es un documento generador, la partitura permite la creación de un nuevo marco. Un acontecimiento inesperado, no ensayado sino nuevo e inesperado cada vez que se interpreta. Y también implica una interpretación que es una forma de creación propia. La partitura es una receta, y al igual que cualquier otra receta funciona de la misma manera: es una descripción ordenada de un procedimiento. En un lado están los ingredientes necesarios ordenados en una lista. A veces la receta habla de su importe y mediciones. La medición es un hecho concreto metafórico. Después está la serie de instrucciones. Las recetas de cocina también incluyen a menudo una lista de las herramientas necesarias. Una receta es un itinerario, un algoritmo. Si introducimos los mismos datos tendremos los mismos resultados. La partitura es diferente de un manual de las reglas del juego en el hecho de que no sólo se interpreta, sino que se puede reproducir. Una partitura es como un animal. Muta, crece, produce subconjuntos. Lo que esas formas tienen en común estos elementos con la performance es algo que voy a llamar: “El paso hacia la performatividad a través del texto”

En 1955 JL Austin lleva a escena la noción de “performatividad” en su libro: *Cómo hacer cosas con palabras*. Austin señaló que usamos el lenguaje para *hacer* las cosas y no sólo para *afirmarlas*. La idea de performatividad fue “ocupada” por la teoría queer con el fin de reivindicar la condición performativa del género como algo que todos satisfacemos como si se tratara de una partitura prefijada, de un tipo especial de programación. De la misma manera que el lenguaje crea, genera realidad, al ensayar nuestro comportamiento y encuadrarlo dentro de los valores “femenino” o “masculino” actuamos nuestro género. El lenguaje es pues, considerado aquí, como un medio que tiene la capacidad de crear algo y eso precisamente la capacidad que aprecio en estas formas. Un contrato crea más allá de la letra y en ese sentido es performativo, porque sus compromisos vinculan a dos o más personas en algo que va más allá del texto. Les pone en contacto en lo real, porque por lo general sus implicaciones van más allá de un mero enunciado y provocan un cambio en una situación, el contrato “stages” representa una nueva realidad.

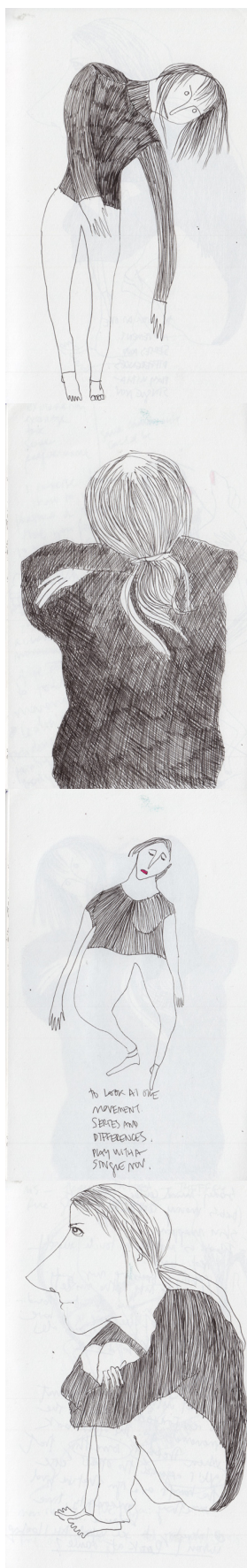
Leo en Zizek que nunca tenemos un encuentro sexual real con el otro.²⁴ A lo sumo conseguimos encontrarnos con el fantasma del otro. Con la representación fantasmática que hacemos del otro. Una mezcla de proyección y el deseo: el otro es un **contenedor**. Pienso si eso se puede extender a las relaciones en general y a la relación público- performer. Estos días Ai Wei Wei, presenta en su exposición individual en Berlín en la Martin-Gropius-Bau, un recipiente **contenedor** inútil²⁵, hecho maravillosamente con una técnica de trabajo de la madera de la Dinastía Ming. No hay clavos, ni cola, sólo esos hermosos sistemas para unir.

Pienso que la experiencia del espectador tiene mucho que ver con esto: público y performer nos reunimos con el fin de construir un recipiente inútil, que es precioso y que permanece cuando nosotros ya hemos dejado de estar allí. Un recipiente cuyas uniones no son permanentes como clavos, sino que se construyen por engarces, por apoyos, por un equilibrio de fuerzas y direcciones.

24 ZIZEK, Slavoj. *El espectro de la ideología*. En Revista Observaciones Filosóficas. <http://www.observacionesfilosoficas.net/elespectrodelaideologia.html>. Consultado por última vez el 1 de febrero del 2014.

La tesis de Lacan de que “no existen las relaciones sexuales” significa que la estructura del acto “real” ya es inherentemente fantasmática: el cuerpo “real” del otro sólo sirve como sostén para nuestras proyecciones fantasmáticas.

25 La exposición era: *Ai Weiwei: Evidence*. La pieza se llama *Container*, del año 2013.



Un manifiesto es performativo en el sentido de que es capaz de traer nuevas realidades, de provocar un nuevo sentimiento o una nueva ideología o incluso un nuevo “ser en el mundo” a través de un lenguaje envolvente y entusiasta. La partitura dentro de una estructura fija, gracias a su poder combinatorio produce diferentes actos. La partitura es continente y en virtud de esa forma, es el **contenedor** preciso de una forma de hacer y genera un resultado. Un cierto: “ir hacia la acción desde el texto” es para mí lo que conecta las tres ideas. Allí donde el contrato propone un acuerdo mutuo, la partitura propone una fórmula y el manifiesto un comunicado, un poema. Un espectáculo interactivo casi siempre contiene una de estas tres fórmulas o más de una de ellas en combinación. La diferencia es que, donde el contrato se propone un marco cerrado, la partitura deja un marco abierto que no sólo se puede modificar, sino que debe modificarse porque es su esencia misma, esa modificación. Ese crecimiento.

Para Lisa Nelson las partituras son una forma de construir algo. ¿Qué estás viendo? ¿Y cómo lo valoras? ¿Qué es el valor? Las partituras como un sistema de retroalimentación, de *feedback*. El acto de observación cambia al observador y lo que observo, me cambia a mí misma. Una partitura sería entonces algo así como, el mínimo de normas posibles para hacer que algo suceda. ¿Qué queda de la destilación de una norma? Una partitura no exige obediencia pero sí imaginación y una lectura atenta, (e interpretación). En cualquier partitura musical el sonido y los silencios ya se han enunciado de antemano. Las partituras funcionan como la creación de una base común para la reflexión y para la creación.

Tuning Scores.

Lisa Nelson presenta a su *Tuning Score*. Define un ‘espacio de la imagen’ y un espacio para los observadores. El primer ejercicio consiste en cinco acciones. La idea central es que se actúes tu percepción, que se transmite -no a través del habla- sino proponiendo una imagen perceptual, que incluya todos tus sentidos.

1. Los observadores están buscando en el espacio. Miran, es decir, miran con todos los sentidos.
2. Imagínate a ti mismo en el espacio de la imagen. Ve con los ojos cerrados a esa posición. Una segunda persona hace lo mismo.
3. Los intérpretes esperan el momento oportuno para proponer una única acción. Miden este acto de escuchar.
4. Los observadores siguen buscando y miden el tiempo que necesitan para llevar la imagen completa a un foco. Un observador que ha terminado la acción llama al “fin”. Observación de que el ritmo visual es lento, mucho más lento que el ritmo musical. Ten en cuenta que la “imagen” vista, no es una propuesta meramente visual, ya que consiste en todos los sentidos.
5. Después de un tiempo, se introduce una quinta etapa. Un observador puede llamar a “reemplazar”, después de lo cual, los observadores pueden reemplazar a los artistas intérpretes o ejecutantes, en cualquier lugar en el espacio. También varios observadores pueden sustituir a un artista. A continuación los pasos 3 y 4 se repiten hasta que alguien llama de nuevo a “reemplazar” o a “fin”. También se puede llamar a “sustituir” cuando se ve una posibilidad de desarrollar la imagen, o por curiosidad por lo que perciben otras personas. ¿Dónde está el peso de la imagen?

Nota contextual:

Estas notas fueron escritas durante la percepción en acción »del proyecto de investigación por Lisa Nelson, que tuvo lugar en Toronto en julio de 2004.

Jeroen Peeters
Perception in Action
Diary of the project by Toronto Improv Group, Lisa Nelson and Paul Deschanel Movement Research Group

En www.pauldeschanel.be • 1 Jul 2004 • English

He traducido estas notas que me parecen muy precisas en cuanto a la idea de partitura que Lisa Nelson desarrolló con los alumnos de a:pass en Febrero del 2014.

3.6. Act V: Respondiendo a mis preguntas dirigidas a Lars Eindiger.

Me contesto a mí misma las preguntas que hice a Lars Eindiger al principio del capítulo, y reproduzco las respuestas con las que termino mi carta.

- ¿Qué entiendes por interacción?

Por interacción entiendo una relación entre el actor-público que tiene diferentes grados de intensidad o que puede darse de formas diferentes. Considero que toda pieza es interactiva desde el momento en que implica al público. Hay -a mi modo de ver- varios componentes que hacen que la relación entre el performer y su público sea una relación particular. Esta relación se define no tanto por el número de “acciones” que el público realiza sino por un lado, por cierta idea de responsabilidad y por otro por la consideración del espectador como testigo. El espectador como receptor realiza toda una serie de operaciones que están destinadas -tal y como dice Rancière- a generar “su propio poema”, además, en determinadas piezas, está además involucrado en el proceso de la toma de decisiones y en la acción. Hasta qué punto los procesos de toma de decisiones son manipuladores o no, es una pregunta que surge como crítica inmediata a la interacción de críticos como Claire Bishop y Rancière. La idea de la interacción se relaciona para mí también con la de participación y con el concepto de colaboración. La interacción crea un “conjunto” particular, vamos a llamarlo un “universo”, donde los procesos “toman”, se hacen cargo de la narración o mejor, donde los procesos constituyen en sí mismos la trama y el significado se produce como resultado de esa colaboración.

En las actuaciones participativas existe una confianza con el fin de ir hacia un objetivo común, pero también hay una crítica. A veces se trata de una cuestión abierta, de un desafío. ¿A dónde queremos ir juntos? Esta podría ser una pregunta pertinente.

Un espectáculo interactivo que es para mí un tipo particular de itinerario de autoría común y descubrimiento mutuo, donde los miembros de la audiencia se convierten en testigos de un evento que no saben dónde les está llevando en tanto que caminan a través de él. En ese sentido, me detengo en la cualidad de “no saber” que tienen este tipo de trabajos, en la importancia del proceso y en la ausencia de una autoría clara. Se produce un “juego de roles” en el sentido de que los roles se confunden y se mezclan hasta cierto punto y la propuesta se recrea y crece en su propia indefinición.

- ¿Es este evento descrito (ver la carta que encabeza este bloque) tu idea de interacción con el público? ¿Cómo funciona para ti la interacción?

A mi modo de ver el evento descrito no es un ejemplo de interacción con el público. En ese caso, la interacción con el público es una mera reproducción de una relación de desigualdad de poder y de violencia no consensuada. Desde mi punto de vista, funciona como un abuso de la función del intérprete. Para mí la interacción con el público ha de funcionar como un entorno pactado, o incluso si hay lugar para la violencia o la confrontación, que éstas no sean estériles, circunstanciales o vacías, sino capaces de producir una reflexión. No se trata de huir del disenso, pero el disenso generaría algo más que el solazamiento de los otros espectadores que participan de la elección de un víctima propiciatoria. El disenso se saldría necesariamente del guión escrito del actor, de su deseo lanzando sobre el espectador y sólo desde ahí, podría construir significado desde una posición que -si no simétrica- implica igualdad de condiciones.

- ¿Qué significa (desde el papel de un intérprete) dirigirse a un miembro de la audiencia en una relación de poder desigual? ¿Cómo crear las condiciones para generar una relación más horizontal?

De alguna manera, hay un vacío. El significado para mí como audiencia y como intérprete forzada, era un completo vacío. Ese espacio de incomodidad que no aporta nada más que vacío para mí. Fue completamente estéril, sólo después ha permitido un análisis. Las condiciones para una relación más horizontal para mí vienen propiciadas por un contrato previo.

- ¿Cuál crees que es la actividad más importante como público?

El público mira, escucha, piensa, elabora, discrimina, interpreta, critica, se sumerge en la pieza o se distancia. El público sueña, se distrae, llora, empatiza o -incluso- puede llegar a odiar al intérprete o a la pieza. El público a veces mira el reloj o está tan inmerso que olvida el paso del tiempo. El público es un organismo cuyas reacciones se contagian, se extienden. Entusiasmo o pasividad. El nombre de un público viene dado directamente desde ese mismo actividades, ya sea que son una audiencia porque escuchan; o espectadores, porque asisten o esperan algo o incluso “espectadores”, porque miran. Desde mi punto de vista, el público como actividad principal, interpreta, descifra, hila, finaliza. Es en el espectador donde la pieza se encuentra su fin. En ese sentido, cualquier espectador en cualquier juego o delante de cualquier obra de arte, está haciendo una actividad compleja. Él está poniendo fin a la obra.⁸²

- En qué sentido tu decisión en ese momento crees que es un acto político?

***Ten en cuenta que aquí estoy pensando no sólo sobre nuestra relación desigual artista-público, sino también el contexto de: (llamémosle) “Alemania y los extranjeros” (la historia reciente, la gentrificación en Berlín, la inmigración y la**

82 DUCHAMP, Marcel, *Escritos sobre Arte*. Madrid: Editorial Elba, 2010.

El acto creativo no se realiza solamente en el artista, el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualificaciones internas y de este modo añade su contribución al acto creativo.

crisis económica), la primacía de la comunicación verbal, falogocentrismo y la idea de la “otredad”).

Hace cuatro años, Matthias Merkle, dueño del bar *Freies Neukölln* en Pannierstrasse, uno de los bares más emblemáticos del distrito de Neukölln, vinculados a la izquierda y a movimientos anarquistas, publicó un video en internet. En el video, que se llama *Offending the Clientele*⁸³ (Ofendiendo a la clientela), los extranjeros son sistemáticamente culpabilizados por ser los responsables directos de la gentrificación en la zona sin cuestionar en ningún momento la responsabilidad de los “locales”. Este hecho unido a otras campañas como *Berlin doesn't like you* (a Berlín no le gustas), campaña iniciada contra el flujo incesante de extranjeros en la ciudad, responsables según ciertos sectores, de la subida de precios en la ciudad, me hace preguntarme por la idea de gentrificación y el concepto de responsabilidad compartida. En tu interpretación, la marca común sobre los miembros del público que fueron interpelados era que -en su mayoría- todos eran extranjeros. Bien el idioma, la exotización -como sucedió en el caso de la chica brasileña- a la que también preguntaste de dónde era para hacer luego la típica burla mezcla de clima-sexualidad-inmigración, desconociendo absolutamente el origen o las circunstancias de esa persona. A propósito de esta idea de responsabilidad compartida que señalaba antes, creo que toda decisión tomada en comunidad, tiene para mí un contenido político, en el sentido de la responsabilidad compartida del que hablaba antes. Tu decisión de dirigirte a extranjeros, a turistas incluso, no es una decisión inocente, sino que como todo acto, se encuadra en un recorrido particular que tiene que ver con una historia y un contexto que es -a la vez-, fruto y generador de la situación

- ¿Cuál fue la trascendencia de ese momento en particular?

83 En <https://vimeo.com/16116523>. [Consultado por última vez el 14 de febrero de 2014].

La trascendencia tiene que ver con lo que algo preciso produce en el tiempo. En ese sentido, para mí, ese momento es el detonador de una reflexión que estaba pendiente dentro de esta tesis. Tiene la trascendencia de un gatillo, de un detonador de este texto.

- ¿Qué crees que es una comunidad en el teatro?

Una comunidad en el teatro. Es una pregunta complicada. Pienso que por el hecho de compartir una ecuación espacio-tiempo no se genera una comunidad. Pero sí creo que hay el surgimiento de “algo” particular que se articula en el espacio entre el escenario y el patio de butacas. Ese algo a veces funciona como espacio para el ritual, otras como espacio para la observación o simplemente paisaje.

- ¿Cuál es el valor de consenso en una performance?

El consenso no tiene por qué ser una verdad única. Consenso tiene para mí, el valor de un acuerdo, un contrato incluso si es una forma de consenso que contempla el disenso en su propia estructura de acuerdo. El consenso estaría más bien orientado a la forma, a la estructura y contenedor de la pieza que al contenido en sí. Es una forma de ponernos de acuerdo. Una forma de compartir experiencia, más allá de otro tipo de relaciones no consensuadas que necesariamente -según mi punto de vista- implican un cierto grado de violencia: sea en la forma de cierto paternalismo, sea en la forma de un enfrentamiento desigual.

- ¿Qué tipo de contrato firmé con usted al comprar mi entrada?

Esta pregunta la podría responder con otras: ¿Reconozco su autoridad al comprar la entrada?; ¿Sigo siendo libre para dar mi opinión?; ¿Tengo derecho a saber las reglas?; ¿Puedo estar en desacuerdo con ellas?; ¿Puedo ponerme de pie?; ¿Mi posición condiciona mi respuesta?

- ¿Cuál es el lugar para la violencia en los trabajos escénicos que implican interacción?

Esa es una pregunta clave. Para mí la violencia no es algo que haya que huir, pero insisto en que ha producirse dentro de un acuerdo. Cabría preguntarse, -eso sí- si la violencia depende de un acuerdo, hasta qué punto es violencia y no actuación de esa violencia. Pienso en las actuaciones de Ann Liv Young en ese sentido. Pienso que hay -al menos- dos elementos fundamentales que diferencian su propuesta de lo que sucedió en su pieza. El conocimiento por parte del público del marco de actuación de la artista y la propia posición de Ann Liv Young, que no huye del conflicto pero tampoco rehuye una posición frágil, inestable y vacilante para sí misma. Una posición que la pone en el lugar del público.

- ¿Hay algún lugar para la violencia no consensuada?

Yo creo que no. Nunca. No en la vida, no en el sexo, no en el teatro.

3.7. Ética y participación.

The dilemma of participation/collaboration implies a closed system in which the options available for choice, and those who present them, cannot be challenged. [...] “free-subjects,” choosing for their interests[...], would end up serving the aims of this power. Participation thus tends to raise a number of political and ethical dilemmas that demand a clear-headed study of the alignment of powers around the arena where it is called for.⁸⁴

Markus Miessen *The Nightmare of Participation*

¿Hasta qué punto un escenario limitado de elecciones permite la idea de la “libre elección”? ¿No hay algo en las manifestaciones que implican participación que participa de la misma lógica de la sociedad de consumo que esas acciones critican? ¿Es esta “libre elección” tan sólo una puesta en escena de la apropiación de un cierto poder que recae en nosotros: espectadores, lectores devenidos -en última instancia- consumidores? La elección entre un número definido y controlado de opciones actuaría mas reduciendo que ampliando nuestra capacidad de juicio y de elección “real”. Creo que ahí radica uno de los retos éticos de los proyectos que trabajan con participación e interacción. Si la interacción se convierte en un “todo para el pueblo, pero sin el pueblo”,⁸⁵ es decir, si el paternalismo, la representación toman el protagonismo, entonces el proyecto ha fracasado.

Desde mi punto de vista, la ética no se trata solamente de un escenario que contiene el acuerdo entre dos personas acerca de lo que está bien o mal. No hay un marco que presuponga acciones universales, aunque sí hay moral y códigos éticos, pero considero que la ética es, sobre todo, una ética de la relacionalidad, eso que sucede entre el espacio entre tú y yo, pero: ¿qué pasa si pensamos la ética como principalmente la ética de uno mismo? Una ética no considerada como algo puramente relacional, sino como la res-

84 Weizman, Eyal, *The Paradox of Collaboration* prologue for *Nightmare Participation* by Markus Miessen, Berlin: Stenberg Press, 2011.

El dilema de la participación/colaboración es que implica un sistema cerrado en el que las opciones disponibles para elegir, y los que las presentan, no pueden ser impugnados. [...] los “sujetos-libres”, que eligen según sus propios intereses [...], terminarían sirviendo a los objetivos de este poder. Así la participación tiende a plantear una serie de dilemas éticos y políticos que exigen un estudio dirigido a la alineación de los poderes alrededor de la arena donde son llamados.

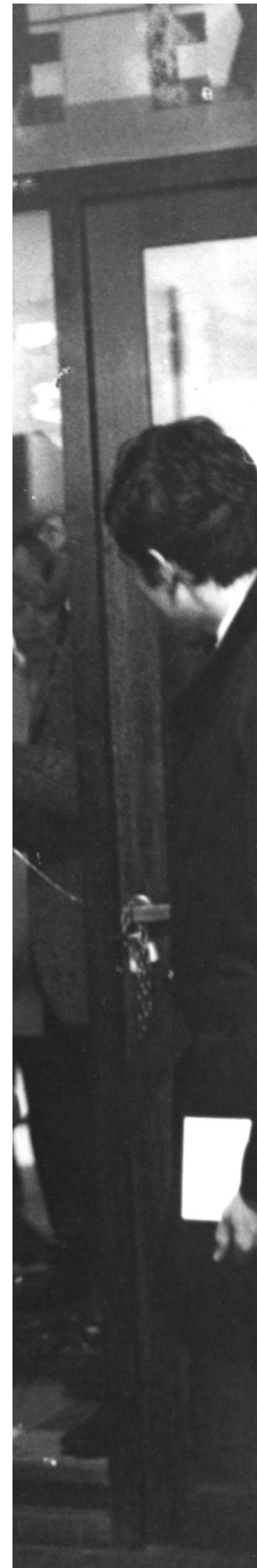
85 *Tout pour le peuple, rien par le peuple*. Lema paternalista del despotismo ilustrado.

Nulla aesthetica sine ethica

Estamos en el año 1963, el régimen franquista despide a varios profesores: Tierno Galván, López Aranguren y García Calvo, son expulsados de la Universidad madrileña por las autoridades académicas franquistas. José María Valverde es Catedrático de Estética en la Universidad de Barcelona y renuncia a la cátedra en solidaridad con los profesores despedidos. A Valverde se le atribuye la célebre frase, escrita en la pizarra a modo de despedida, *Nulla aesthetica sine ethica. Ergo apaga y vámonos*.

Freedom of choice es un término que describe la oportunidad del individuo elegir al menos entre dos opciones, de manera libre y sin constricciones por terceras partes. Escribir en la pizarra una despedida que supone la pérdida de un trabajo como acto de solidaridad con compañeros de profesión es una decisión en la que se ejercita la libre elección. También se habla de libre elección en microeconomía, cuando nos decidimos entre uno u otro refresco.

La elección de Valverde, es una decisión política y es un disenso. Disentir (*disent-ils*, decía Derrida al principio de estas páginas) es tener un sentimiento contrario al otro. Alejado de otro. El que disiente es -a menudo- un disidente. El que textualmente, se sienta lejos, se sienta separado. El exiliado, el nómada, el que escribe en la pizarra es un disidente en su expresión, de no compartir o estar de acuerdo con un planteamiento o vertiente.



ponsabilidad de un sujeto en un momento determinado, más allá de una moral-reglas del juego. En esa acepción, la ética es una elección que varía según las circunstancias. La ética dependería del evento al que nos enfrentamos. Supone la responsabilidad propia de cada uno amparada en nuestro sistema de valores.

The Other (or others) is not an ethical category for the simple reason that infinite multiplicity is the very medium of being itself. Radical difference is a matter of ethical indifference. The ethical decision holds truth only if it is indifferent to differences. And the subject of the ethical truthful decision becomes a subject- becomes irreplaceable or singular in Derrida's sense- only when she or he engages in that decision". (...) Decision must always concern what I cannot know.⁸⁶

La idea de Badiou de la ética es entonces, la del compromiso con la subjetividad, que es una idea coincidente con la de Derrida en *Donner La Mort*, donde el autor dice: "La ética es una cuestión de responsabilidad en la experiencia de decisiones absolutas realizadas fuera del conocimiento dado o de las normas".

518

Esta tesis que lees, lector, pretende ser en sí misma, un tipo de pieza interactiva, y quiere reforzar ese sentimiento de responsabilidad compartida y alentar ese tipo de ética en el que, uno es responsable de sus propias acciones en comunidad, aunque sea en el ámbito en diferido de la escritura-lectura. En el libro *Participation*, hay un ejemplo que me parece interesante en relación a esta idea de *mise-en-éthique*, Bishop refiere una de las performances llevadas a cabo por Graciela Carnevale⁸⁷. La acción consistía en:

(Carnevale, 1968)

⁸⁶ *Ethics: an essay on understanding of evil*. Alain Badiou. Translated and introduced by Peter Hallward. London, New York: Verso, 2001.

El otro (u otros) no es una categoría ética, por la sencilla razón de que la multiplicidad infinita es el medio del ser mismo. La diferencia radical es una cuestión de indiferencia ética. La decisión ética contiene verdad sólo si es indiferente a las diferencias. Y el sujeto de la decisión ética veraz se convierte en un sujeto, se convierte en insustituible o singular en el sentido que le da Derrida sólo cuando él o ella participa, se compromete en esa decisión "[...] La decisión debe siempre referirse a lo que yo no puedo saber.

⁸⁷ Graciela Carnevale pertenecía al *Grupo de Artistas de Vanguardia*, agrupación que se formó en la década de 1960, en América Latina. El grupo trabajaba en torno a las nociones de arte político y de investigación. El nombre del ciclo donde esta acción tuvo lugar se llamaba: *Ciclo de arte Experimental*. La pieza de Carnevale tuvo lugar en Rosario, del 7 al 19 Octubre de 1968, el ciclo entero fue una serie de exposiciones, acciones y performances individuales que colocaron el arte dentro de un contexto más amplio y cuestionaban en muchos de sus casos la relación con el espectador.



The work consists of first preparing a totally empty room, with totally empty walls; one of the walls, which was made of glass, had to be covered in order to achieve a suitably neutral space for the work to take place. In this room the participating audience, which has come together by chance for the opening, has been locked in. The door has been hermetically closed without the audience being aware of it. I have taken prisoners. The point is to allow people to enter and to prevent them from leaving. Here the work comes into being and these people are the actors. There is no possibility of escape, in fact the spectators have no choice; they are obliged, violently, to participate. Their positive or negative reaction is always a form of participation. The end of the work, as unpredictable for the viewer as it is for me, is nevertheless intentioned: will the spectator tolerate the situation passively? Will an unexpected event – help from the outside – rescue him from being locked in? Or will he proceed violently and break the glass?

Through an act of aggression, the work intends to provoke the viewer into awareness of the power with which violence is enacted in everyday life. Daily we submit ourselves, passively, out of fear, or habit, or complicity, to all degrees of violence.⁸⁸

Me parece que en este caso, los espectadores que rompen cristal (tras deliveraciones, estupor o dudas) encarnan el ideal de un grupo que mediante la acción de la ruptura y liberación, llevan a cabo la cuestión planteada por Derrida de “la ética [como] una cuestión de responsabilidad en la experiencia de decisiones absolutas realizadas fuera del conocimiento dado o de las normas”. Carnevale escribe: “No hay ninguna posibilidad de escapar, de hecho, los espectadores no tienen otra opción; están obligados, con violencia, a participar. Su reacción positiva o negativa es siempre una forma de participación”.

Esta frase me parece que encuadra muy bien el sentimiento de muchos espectadores frente a una pieza escénica que implica interacción. La obligación de participar está

88 PARTICIPATION. Claire Bishop (ed.). Trans. Marguerite Feitlowitz, in Andrea Giunta and Ines Katzenstein, eds, *Listen, Here, Now! Argentine Art of the 1960s* (New York: The Museum of Modern Art, 2004) 299–301.

El trabajo consiste en preparar primero una habitación totalmente vacía, con paredes totalmente vacías; una de las paredes, que era de cristal, fue cubierta con el fin de lograr un espacio adecuadamente neutro para que el trabajo se lleve a cabo. En esta sala el público participante, que se ha reunido por casualidad para la apertura, ha sido encerrado. La puerta se ha cerrado herméticamente sin que el público sea consciente de ello. He tomado prisioneros. El punto es dejar que la gente pueda entrar y evitar que se marchen. Aquí el trabajo entra en el ser y las personas son los actores. No hay ninguna posibilidad de escapar, de hecho, los espectadores no tienen otra opción; están obligados, con violencia, a participar. Su reacción positiva o negativa es siempre una forma de participación. El final de la obra, tan imprevisible para el espectador como lo es para mí, es, sin embargo, intencionado: ¿será el espectador capaz de tolerar pasivamente la situación? ¿Será un evento inesperado – alguna ayuda desde el exterior – lo que le rescatará de estar encerrado? ¿O procederá con violencia y romperá el vidrio?

A través de este acto de agresión, el trabajo tiene la intención de provocar en el espectador la conciencia de la potencia con la que la violencia se promulga en la vida cotidiana. Diariamente nos sometemos, pasivamente, por miedo, o hábito, o complicidad, a todos los grados de la violencia.

3.7. Ética y participación.

Uno de los problemas éticos a los que la interacción se enfrente, creo que tiene que ver -precisamente- con la libertad de elegir y con la idea de disenso. Las performances interactivas generan un cambio de paradigma en el sentido de que creo que básicamente son una *mise-en-scène* de estos conceptos a través de una narrativa particular.

En el libro, *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*²⁶, los autores inician un camino a través de la noción de ética en relación a una creciente conciencia ética en el ámbito de la performance y la danza, en dos sentidos: por un lado, en la forma en que se relaciona con los problemas sociales, políticos y económicos (macro) pero también en cómo reflexiona sobre sus propios mecanismos de producción y distribución. (micro). En la presentación del libro en el SÁLMON< *Talentos europeos en movimiento* en Barcelona. El editor insistió en la importancia de la ética dentro del panorama artístico.

En los últimos años, la reflexión creciente sobre los modos de producción en el campo de las artes y la precarización del trabajo de los artistas, creo que han hecho que el debate necesario sobre la unión de ética y estética pase a ocupar una posición central.

La idea de la ecología, la ecosofía²⁷, la ética del arte y en general

26 *THE Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts* COOLS, Guy and Gielen, Pascal (ed.). Amsterdam: Valiz, Antennae series / Arts in Society, 2014.

27 La ecosofía es una forma de pensamiento relacionada con la *deep ecology*, o “ecología profunda”. Ésta es una filosofía contemporánea de carácter ecológico y ambiental (*enviromental*) caracterizada por la reibindicación del valor inherente de los seres vivos, independientemente de su utilidad para las necesidades humanas. Esta filosofía promueve una reestructuración radical de las sociedades humanas en función de esta conciencia. Arne Næss es uno de sus principales ideólogos.

siempre presente, pero sobre todo lo que está presente es la obligación de participar de una manera determinada. Creo que si la ética de la interacción vacila en algún punto, es precisamente en definir esa manera en que -desde mi punto de vista- la pieza interactiva es marco, propuesta, esqueleto y recorrido de la propia pieza.

(Derrida, 2001)

Las maneras de formular las cuestiones, de hablar, de dirigirse al otro, de hacer las frases, de entrecuzar referencias, la retórica o el gesto de escribir, han sido probablemente considerados todavía más temibles que el contenido mismo. Creo que cuando alguien propone un contenido “revolucionario” dentro del código de la retórica, sin volver a poner en cuestión las normas institucionales, la universidad o las instituciones en general, lo aceptan más fácilmente que cuando alguien cambia la escenificación o se pregunta acerca de la escena misma.⁸⁹

Una revisión de los modos en los que construimos traen en sí mismos, una revisión de los modos de creación en comunidad y necesariamente de sus contenidos.

⁸⁹ DERRIDA, Jacques. *¡Palabra!: instantáneas filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta, 2001. (p. 29-30)

3.7. Ética y participación.

el giro ético en las artes implica una relación de respeto hacia el trabajo, los espectadores y nosotros mismos como creadores, la conciencia de un ‘cuerpo político’ presente en la cooperación y la colaboración desde las artes, son algunos de los conceptos que están implicados en esta nueva ética.

Estas variables, funcionan -desde mi punto de vista- en unión a la crítica y la revisión de la llamada “esfera pública” formulada por Habermas, y revisada a través de autores como Nancy Fraser, que cuestionan la pretensión de que todos los humanos tienen la misma capacidad para hablar y ser escuchados. Para Fraser²⁸ quien está en situación de poder tiene más posibilidades de hablar y ser escuchado.

523

Una pieza escénica que envuelve interacción es un “teatro” donde se reproducen las relaciones de poder que se producen en lo real. La ética se vuelve pues, una dimensión ineludible de estas relaciones y ha de tener en cuenta -según mi punto de vista- todos los conceptos enumerados que sirven como terreno sobre el que la relacionalidad se construye.

28 FRASER, Nancy. *Rethinking the public sphere: A contribution to the critique to the actual existing democracy*. Social Text, No. 25/26, (1990), pp. 56-80. Duke University Press.

4. Conclusiones

4. Conclusiones: el universo de Sengai.

El *port de bras* de Maya Plisestkaia, pasado al revés, de adelante hacia atrás, da como resultado la célebre *ola de break dance*.¹

Arias/González, 2014.

Concluir, finalizar, acabar. Conclusión viene de *claudere* (cerrar) como claustro o como la palabra llave, a través de clave. Tratar de encontrar la clave de este escrito. Trazar conclusiones es una paradoja para una tesis que se busca en su propia apertura y que pretende múltiples lecturas y caminos. Pero al igual que una llave, que sirve para cerrar pero también para abrir, estas conclusiones persiguen ese doble movimiento que tiene que ver con la estructura del texto. Una estructura que a la vez que lo modifica, lo hace posible, así como hace posibles otras estructuras dentro. Este orden que ha nacido como una necesidad -decía en las primeras páginas de esta tesis- es también un ejercicio de desobediencia: un rechazo de un orden singular por una pluralidad posible de órdenes. Cada lectura es una posible estructura. Así, la idea de interacción -tal y como explicaba en la introducción a esta tesis- no es usada como clasificación, ni como tipología, ni siquiera como concepto estable. Cualquiera de estas posibilidades hubiera supuesto un cierre y el propósito era definir a partir del ejercicio de desplegar el concepto. La interacción a lo largo de esta tesis ha sido una estrategia y un motivo para trabajar sobre la experiencia entre lector y autor, entre performer y espectador, es decir, para trabajar sobre las relaciones que se producen en un proceso de creación en general y en el proceso escénico en particular. Abordar estas conclusiones desde una perspectiva de síntesis es pues, una tarea imposible porque el recorrido particular que tú, lector, has realizado a lo largo de estas líneas es la experiencia de esta tesis y cada una de esas experiencias es en sí misma, una lectura posible y un recorrido. No es posible hacer una síntesis del camino. El camino se descubre en el proceso del mismo recorrido.

¹ ARIAS, Tania y GONZALEZ, Mauricio. En su espectáculo: *Bailarina de fondo en concierto*.

El Juego infinito y la propuesta de lectura de esta tesis.

(Steinberg, 2014)

Mi definición del público es funcional. Creo que la palabra “público” no designa a nadie en particular sino que se refiere más bien al papel que nos vemos empujados o forzados a desempeñar por una experiencia dada. Sólo aquellos que están más allá de esa experiencia deberían ser eximidos del cargo de pertenecer al público.¹

“EL PUEBLO FALTA”, LA EXPRESIÓN DE PAUL KLEE PARA EXPRESAR UNA CREACIÓN QUE SE ADELANTA A SU TIEMPO². Una obra que llega antes, es una obra que supone una apertura, que abre itinerarios posibles.

Obra abierta es la que se declara abierta para no morir. Toda obra es abierta desde el momento en que sale del autor, desde el momento en que es compartida. Umberto Eco, en “La obra abierta”³ se refiere también a la obra en movimiento en referencia directa a las obras abiertas donde el lector/espectador/intérprete encuentra el sentido de la pieza de una manera *activa* delante de la obra.

En *Infinite and Finite Games*⁴, James P. Carse propone la noción de “juego infinito” en contraste con el “juego finito” para referirse

1 STEINBERG, Leo. *El arte contemporáneo y la incomodidad del público*. Silvina Cucchi y Maximiliano Papandrea. *Revista Otra parte*. (nº 2), otoño 2004. Recuperado desde: <http://www.revistaotra-parte.com/node/506>. Última consulta 3 de Mayo de 2014.

2 REFERENCIA CRUZADA P. 450.

3 ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.

4 CARSE, James P. *Infinite and Finite Games*. New York: Random House, 1987.

La idea de interacción que encierran estas páginas es -en su forma- un posible recorrido por el territorio de la escritura y conceptualmente propone un paisaje que indaga en la interactividad como una herramienta de relación entre performer y audiencia. Lo interactivo deviene pues: herramienta, piedra angular, pretexto o estrategia.

Mi concepto de interacción se mueve en un horizonte amplio: el que va desde conceptos como la imposibilidad del creador de controlar la obra una vez ésta ha sido “entregada” a su receptor. Pasando por otros conceptos como la interacción entendida como dispositivo o las relaciones que se dan en la escena y su diferente modulación: el lector y el espectador y sus relaciones reales, físicas y también las relaciones más invisibles. Se trata pues, no de hacer definiciones sino de recorrer la complejidad de un término que ayuda a entender la relación emisión-receptor en las piezas escénicas. Mi determinación es extraer un conocimiento en el transcurso del camino. Un conocimiento que reside en la experiencia de la lectura y en las asociaciones que ésta produce. El propósito de la tesis es el de una investigación artística que se niega a reducir la experiencia a un conocimiento dirigido *a priori* hacia una demostración, sino que parte de una experiencia particular entre el texto y el lector. Al igual que planteo una experiencia de lectura con la tesis, no pretendo hacer abstracción de conceptos, sino más bien, ahondar en lo particular y en lo que lo particular tiene de excepcional. Cada uno de los aspectos de lo interactivo recorridos en esta tesis y que dan origen a cada “bloque”: la noción de itinerario en relación a la posición de “no saber”, la distancia como dimensión variable de la relación performer-espectador y la ética en las piezas escénicas que implican interacción, parten de una experiencia personal y cada uno de estos epígrafes no busca extraer conclusiones generales porque es profundamente subjetivo y se complace en la excepción, en el detalle y en ese ejercicio de desplegar los matices que la interactividad ofrece. Alguno de esos matices son: la revisión del concepto de autoría, el papel de las partituras y otros dispositivos escénicos que actúan como contratos o ciertas estrategias de enfrentamiento al público, por poner algunos ejemplos que han surgido de ese ejercicio de despliegue.

4. Conclusiones

al tipo de juego que no tiene ni principio ni fin conocido, que se juega para disfrutar el propio juego sin el propósito de ganar y cuyo objetivo es atraer a más y más a los participantes a seguir jugando el mayor tiempo posible.

(Carse,1987)

We are playful when we engage others at the level of choice, when there is no telling in advance where our relationship with them will come out -when, in fact, no one has an outcome to be imposed on the relationship, apart from the decision to continue it.⁵

La idea de la obra abierta y la de juego infinito se relacionan con mi idea de interacción. A mi modo de ver, las piezas escénicas interactivas o participativas participan de las características que señala Carse en el sentido de que al igual que en un juego infinito donde se va haciendo el juego a medida que se juega, también algo se va construyendo mientras se desarrolla la pieza. Pienso que al igual que la llamada al juego infinito descrito por Carse tiene como propósito atraer al mayor número posible de jugadores que no juegan por ganar sino por el placer del juego, el *juego* escénico interactivo podría encontrar uno de sus objetivos en acoger a tantos jugadores como sea posible ya que la multiplicación de jugadores, en diferentes versiones, genera multiplicidad de experiencias y de posibles itinerarios. De esa manera, el juego no tendría fin, ya que se reproduciría una y otra vez, con cada versión del trabajo. Me parece muy atractiva en Carse la idea de que no haya un objetivo (como por ejemplo, ganar). En ese sentido, no hay fronteras, sino “horizontes”, lugares que cambian constantemente dependiendo de quienes sean los jugadores. Y

5 Somos “juguetones” cuando involucramos a otros al nivel de la elección, cuando no se sabe de antemano que va a salir de nuestra relación con ellos -cuando, de hecho, nadie tiene un resultado que deba imponerse a la relación, aparte de la decisión de continuarlo.

Así, la columna gris que nos ha acompañado todo el camino, ha servido como el lugar donde ese despliegue es más evidente. Ampliando el lenguaje de la investigación hacia territorios más poéticos o más evocadores o completando con documentación visual el contenido de la columna negra. La columna gris es la parte donde las disgresiones se hacen más evidentes y producen otro tipo de significados. No se ha tratado tanto de definir interacción porque el propósito es el de usar la interacción como excusa para tratar las relaciones (emocionales, físicas, mentales...) de los agentes que participan en el proceso de intercambio escénico. Insisto en que cada lectura es un camino/itinerario/*desire path* posible dentro de un territorio amplio y agreste por la dificultad de definición. Las conclusiones muestran lo que he encontrado en el camino. No es una cartografía total, sino emocional, sensible y subjetiva. El mapa aún se hace, no para de hacerse. Y esta tesis es, en ese sentido, inventario y método.

530

El método se relaciona estrechamente con las estrategias de apertura en el texto: por un lado, la escritura a partir de las tres imágenes que permiten desarrollar la idea de interacción desde una necesaria participación del recuerdo y de la memoria. Desde lo más personal, hasta lo teórico entrelazado con la práctica. La lógica del itinerario define una escritura como camino, que a su vez describe la posición del espectador/lector como observador *con-movido* y en movimiento mientras se persigue una reflexión imprescindible sobre la ética. Por otro lado, la segunda estrategia es la estructura en dos columnas, con sus posibilidades de saltos y piruetas, cuyo propósito es abrir, sugerir e implicar al lector en un ejercicio de confianza. Por eso-como decía al principio de estas líneas- resulta paradójico escribir unas conclusiones que, sujetas a este planteamiento, deberían estar escritas a medias entre tú lector, y yo. Así, estas conclusiones pretenden incorporar esta paradoja a la escritura, asumirla plenamente y escribir las conclusiones como quien inicia un viaje de retorno. “Pasarlo al revés, de adelante hacia atrás” para que tal vez, el *port de bras* se transforme en una ola o para que iniciemos una vuelta a la orilla de la que partimos hace ya algunos meses. Ulises navegando hacia atrás, *Be kind rewind*.

habría también -según mi punto de vista- un acuerdo entre los artistas y el público en jugar con unas reglas determinadas y de cierta manera: un acuerdo en compartir una presencia.

La misma idea de juego me parece bastante interactiva. Me interesa el juego que se produce durante la performance y también el que se produce de manera previa en la construcción dramaturgica. Hay también piezas escénicas que surgen precisamente de esa idea de juego. Es lo que sucede con dos trabajos que llamaron mi atención durante este proceso: uno es el *ABCedarium Bestiarium* de Antonia Baehr y una pieza en la que tuve la oportunidad de colaborar en el 2014: *Bailarina de fondo en concierto* de Tania Arias. En ambas piezas el punto de partida es precisamente, el juego. Ambas artistas proponen a una serie de personas (acompañantes) un pretexto para comenzar a jugar. En el caso de Antonia, era la recreación en el cuerpo de la artista, de animales extinguidos. En el caso de Tania Arias la propuesta consistía en ponerse a disposición de sus colaboradores en una propuesta abierta en la que el cuerpo de la bailarina era intervenido por las propuestas de sus colaboradores.

531

El proyecto nace alrededor del concepto del juego, como punto de partida. [...] con cada acompañante se ha ido estableciendo una relación diferente. En un principio me ponía en sus manos para que me dirigieran, pero no ha sido así, ha surgido un diálogo fructífero donde luego yo iba tomando decisiones, y es este diálogo el que me parece interesante y rico”⁶

Cada diálogo con sus colaboradores da paso a un tema bailado en varios kilómetros de movimiento. La meta no está marcada.⁷

6 Pablo Caruana. *La dureza vertical de Tania Arias. El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/09/actualidad/1397063772_741638.html [Consultado el 2 de abril de 2015]

7 En <http://www.tea-tron.com/teatropradillo/blog/tag/tania-arias/> [Consultado el 2 de abril de 2015]

Para llegar a esta idea de cierre no definitivo, usaré una imagen que sugiere completitud a la vez que un cierre-no-cierre: el dibujo del universo de Sengai, tres figuras geométricas cerradas pero acabadas en un trazo inacabado: un círculo, un triángulo y un cuadrado que devienen gesto, tejido permeable hecho de tinta, trazo calado, sutil pero a la vez rotundo. Iniciemos pues, el camino de retorno siguiendo el cuadro de Sengai pero al revés. Recuerda lector, que vamos de atrás hacia adelante, como *Alicia en el otro lado del espejo*, las letras nos reciben al revés. Tenemos que descifrar su mensaje. El dibujo de Sengai: cuadrado-triángulo-círculo, finaliza precisamente con un círculo que en mi interpretación se correspondería con el primer punto de nuestro recorrido. Desde este círculo recuperamos las líneas de fuga en relación a los itinerarios y a la posición de “no saber” en trabajos escénicos que implican interacción (el primer bloque).

532

El triángulo sirve como metáfora de las relaciones, que son la base del trabajo interactivo y el lugar donde se alojan las cuestiones éticas en relación a los trabajos interactivos. Es por lo tanto, un repaso al tercer bloque de esta tesis que se centra en las relaciones y la ética resultante del encuentro de ambos: espectador y performer.

Y por último el cuadrado, metáfora del espacio escénico, lugar del espectador relacionado con la distancia como concepto clave para definir sus posibles posiciones, que es el reflejo de los temas tratados en el segundo bloque.

Estos tres elementos me ayudan a cerrar el recorrido. Constituyen el pequeño universo sobre el que he estado trabajando y lo definen desde una perspectiva posible.

Cada uno de estos trazos, se deshace en líneas, palabras, reglones que son como caminos que intentan llegar a unas conclusiones que no cierren, sino que sean herramientas de apertura. Llaves perdidas, llaves en el fondo del mar, llaves maestras. Llaves que abran y cierren a la vez, ya que por un lado este recorrido se cierra literalmente y es el momento de recorrer los temas y los hilos con los que ha sido tejido y por otro lado abre, porque el modo de escritura propuesto tiene que ver con un trabajo creativo del lector y la forma de estas conclusiones que sigue siendo asociativa y abierta.

4. Conclusiones



Sengai Gibon. Círculo, triángulo y cuadrado (más conocido como "El Universo"). Tinta sobre papel, comienzos del siglo XIX, 28,4 x 48,1 cm.

4.1. El círculo: el itinerario.

En el bloque uno, hablaba de estos itinerarios circulares que los situacionistas despreciaban como tristes sucedáneos del verdadero viaje. Si el viaje de verdad es aquel del que no se vuelve, el que crece en su desarrollo infinito, exponencial, nunca circular; el viaje con retorno es el viaje de las almas domesticadas por la nostalgia. Tal vez, estas conclusiones dibujan un círculo por la misma razón y son -necesariamente- una vuelta a casa, un retorno que repasa, recorriendo de nuevo los caminos ya trazados, los puntos de partida pero sin dejar de complacerse en una deriva necesaria.

La idea de “no saber” se asocia en el recorrido con la interacción, ya que se produce un avance en el proceso de la pieza, entre performer y espectador de manera conjunta en un devenir que no tiene un final preciso, sino tan sólo un marco de actuación. El creador establece este marco, una especie contenedor que posibilita que la pieza escénica suceda. La labor del performer es entonces la del creador de una partitura que ha de ser interpretada, descifrada o incluso traicionada por el público y por él mismo. Una partitura que es -sobre todo- siempre vivida, experienciada. Y como tal, incierta. El dibujo en proceso es el desarrollo de la acción y el desarrollo de la relación entre ambos, creador y espectador.

La imagen de esa línea, trazo o camino que se dibuja “entre medias” me sirve de puente hacia la definición de trabajos escénicos interactivos que incluyen la idea de recorrido en sus propuestas. Sea éste un recorrido metafórico o literal.

El seguimiento de *Clean Room* sirvió a este doble propósito ya que ilustra ambas posibilidades: El itinerario de creación y la propuesta de itinerario interactivo creada en la ciudad de Lille. A su vez, el encuentro con Juan Domínguez y su equipo abrió otros territorios como: la relación realidad-ficción y como esta realidad “ficcionalizada” cristaliza en la idea de experiencia (así como una primera crítica a esta idea de experiencia que luego se verá desarrollada al hablar de las posturas más críticas a la interacción o lo participativo en performance).

4.1 . El círculo: el itinerario.

Hace años me definía en mi biografía como bailarina en extinción, y sí: tenía la necesidad de no morir como bailarina.

Los cuerpos de los animales extinguidos de Baehr se encuentran en el marco de un juego que propone un cadáver exquisito en escena, una suerte de interacción previa al encuentro con el público o incluso una especie de público previo en la figura de esos acompañantes-dramaturgos. Pretextos para la creación, marco de actuación e hilo argumental y por debajo de las dos propuestas: el deseo de seguir jugando.

Otro territorio es, a mi parecer, el del uso y creación -en las piezas que tienen un componente interactivo- de herramientas precisas y específicas que permiten el desarrollo de una narración “no narrativa” y como esto genera la figura de un creador-posibilitador: mitad demiurgo, mitad observador. Un creador que tiene algo de público y un público que es co-creador de la pieza y que asume una responsabilidad y un compromiso. Precisamente, otra de las implicaciones del trabajo con Juan Domínguez tiene que ver con la aparición del espectador como testigo, más allá de un espectador consumidor. Esto nos conducirá en el siguiente capítulo, a una revisión del término “espectador activo” realizada por varios autores, ya que todo espectador lo es, desde el momento que está presente y elabora, piensa y siente lo que sucede en escena. Los itinerarios situacionistas se encuadrarán en este primer bloque precisamente por el propósito de los situacionistas de usar el camino, el itinerario y alguna de sus estrategias como la deriva (*dérive*), a la manera de un revulsivo para la conciencia y para la presencia y conectan con algunos tipos de piezas de carácter interactivo que -según mi punto de vista- utilizan el itinerario como una estrategia para redescubrir el paisaje urbano y dotarle de significado más allá de la costumbre adormecedora.

Uno de los *desire paths* de estas líneas, era el de ahondar en lo que llamamos interacción/participación del público en performance desde diferentes puntos de vista. Creo que esos aspectos o posibilidades de lo interactivo, han ido apareciendo en el propio recorrido de la escritura. Si tú, lector, me has acompañado hasta aquí, sabrás que parte del recorrido es, en sí mismo, el desarrollo de la idea de interacción. Desde mi punto de vista lo interactivo implica la toma de decisiones por parte del público dentro del marco propuesto por el creador. Toda mirada implica interacción, todo pensamiento y toda lectura son caminos posibles de nuestra actuación y frutos del intercambio entre performer y espectador. La percepción se manifiesta como un evento de la inmediatez y la interacción, así considerada, se da desde las manifestaciones más sutiles a las más evidentes.

Cuestionario barajado.

TANIA ARIAS: ¿A qué juegas ahora?

CECILIA MOLANO: Juego a no olvidarme que juego. Juego a creerme posible. Juego a no tener miedo. Juego a no reconocer(me) y ahí estar. Juego a no dejar pasar ninguna ocasión para jugar. A un nivel más concreto: juego a acabar un doctorado, a trabajar, juego a estar enamorada, juego a rellenar un cuestionario...

TANIA ARIAS: ¿Te gusta dirigir o que te dirijan?

CECILIA MOLANO: Que me dirijan de acuerdo a mis deseos.

537

TANIA ARIAS: ¿A qué te gustaría jugar?

CECILIA MOLANO: Ahora no tanto a juegos desconocidos, si no experimentar precisamente con reglas que no sean las que estoy acostumbrada a usar. Otras gramáticas o algo así.⁸⁸

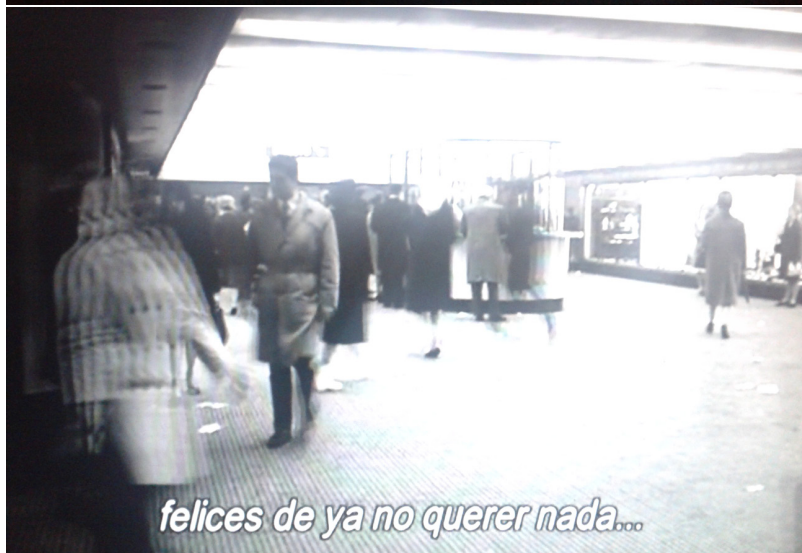
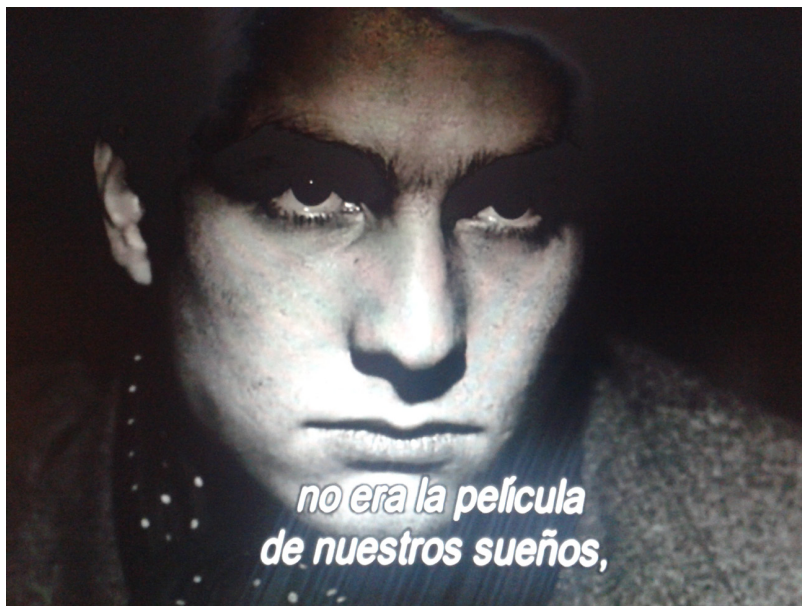
⁸⁸ *Cuestionario barajado.* Tania Arias en el marco de su trabajo sobre juego y performance, me envió este cuestionario. Escribo aquí algunas de las respuestas.

La interacción aparece entonces, más que como fin -tal y como señalaba Juan Domínguez- como medio. Mecanismo, dispositivo, estrategia o plan. Partitura, contrato, receta o herramienta. Una de las vocaciones fundamentales de las piezas que implican interacción sería, según mi punto de vista, que pretendan generar un conocimiento, más allá que contar una historia. El hecho de crear un dispositivo escénico basado en el “no saber”, genera una pieza que viene determinada por la experiencia. La profundidad, la relevancia o la pertinencia de esa pieza son -precisamente- los elementos más importantes a analizar y también en los que más se centra la crítica a la interacción. Sobre todo la crítica a ciertas estrategias que se quedan en un terreno superficial de espectacularidad y el puro mecanismo. Esta cuestión enlaza con los dos temas siguientes: por un lado con la manera en la que se establece la relación espectador-creador y la “autenticidad” de sus intenciones. Y se relaciona también con el concepto de ética en el sentido de que hay una realidad que se construye y se comparte de manera común y que establece un código propio. Una ética de la situación.

538

La interacción como concepto me interesa a nivel de la puesta en escena, como mecanismo que sirve a un propósito de construcción que supera el de su espectacularidad y su dimensión como mera experiencia., sino una experiencia que genera significado y conciencia ¿Cuál es esta capacidad de “construcción” a la que me refiero cuando hablo de interacción? La interacción se construye a sí misma y nos construye. Es un proceso social, conceptual y político. Todo proceso de visionado de una pieza escénica implica un desarrollo interactivo que se resume en piel y presencia; en pensamientos y sentimientos; en posicionamientos y huidas. Incluso en cambios -si somos afortunados-. La interacción se da también en la construcción coral por parte del público y del autor. El espectador es aquel que finaliza la pieza o tal vez sea quien inicia una nueva. En ese sentido, su capacidad constructora va desde los aspectos más formales hasta la creación de estructuras de significado.

4.1. El círculo: el itinerario.

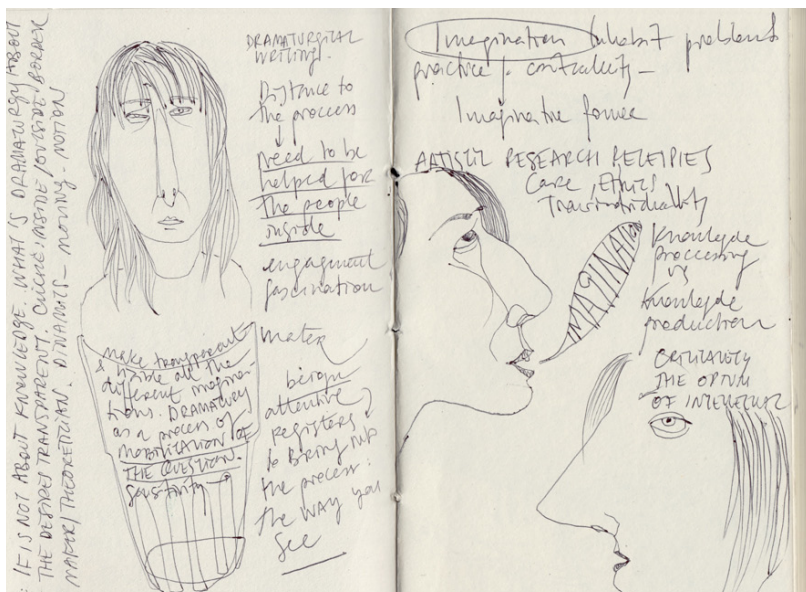
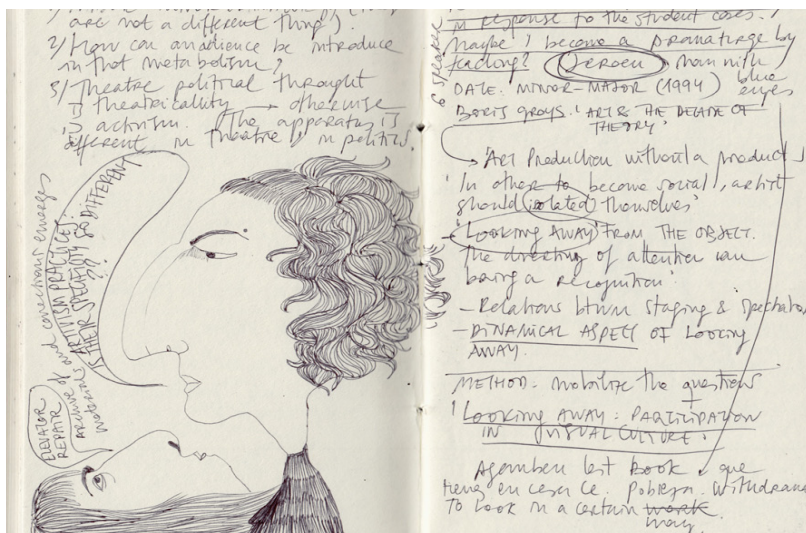
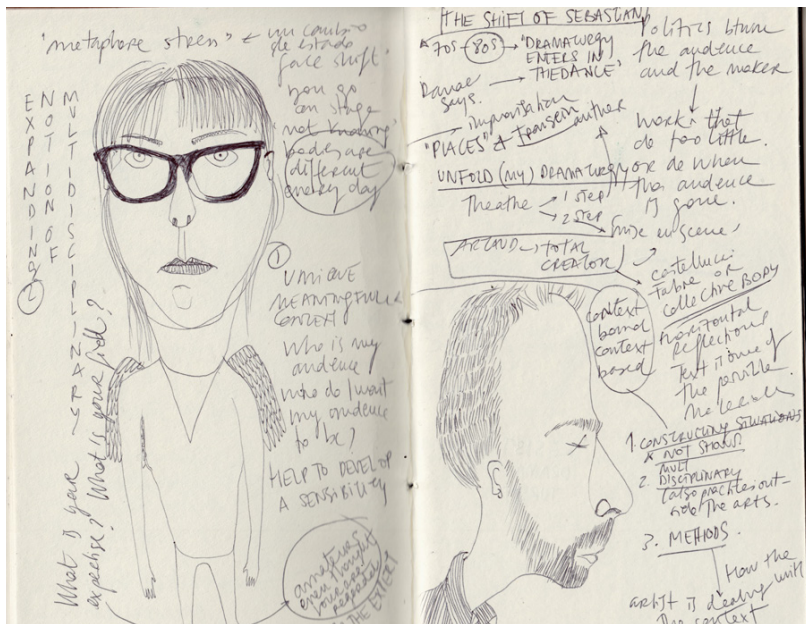


539

La interacción -cuando implica al público de manera directa- se caracteriza porque desarrolla estrategias y mecanismos previos que, como esquemas de funcionamiento diversos, serán el terreno donde pise el espectador. La dureza, la calidad y la capacidad de acoger de este terreno son diversas. En sus calidades, en su forma, la propuesta del creador se materializa. Es medio ambiente, marco y universo. Su marco y su propuesta para ser re-pensada, enriquecida y ampliada, a través de las experiencias de los miembros de la audiencia. Esta creación previa de las condiciones, el trazado del “plan”, necesariamente conecta con la escritura para la escena y la dramaturgia entendida ésta como el trabajo de estructuración y conceptual que realiza el creador como “Spectator in disguise”². Las tareas dramáticas son las de un espectador disfrazado. La construcción de la pieza precisa de una escritura fragmentaria y abierta, capaz ponerse en el lugar del que mira. Creo que al hablar de dramaturgia en este contexto es preferible hablar de patrones más que de metodología. Patrones como fórmulas y soluciones específicas, más que soluciones fijas que se aplican invariablemente, ya que hay una parte importante de la filosofía *site specific* en las piezas que trabajan con la interacción, que hace que sea importante la creación de herramientas precisas para un determinado entorno. La ausencia de contenido manifiesto, permitirá la construcción de contenido durante el desarrollo de la pieza. La dramaturgia en este caso, creo que funciona más como gramática que contenido, pero también manifiesta las expectativas del lenguaje, sus giros, sus aportaciones y sus limitaciones. Las piezas que implican interacción proponen un tipo específico de escritura que se mueve entre partituras y contratos. Los dispositivos escénicos nacen de una escritura de la anticipación, ensayo teórico sobre una práctica que nace inenarrable. No articulada pero flexible. Una práctica que se construye en el propio hacer y que nace de la relación entre los cuerpos y su encuentro, pero que es precedida -como en el ejercicio de un clarividente- por el intento de profecía que constituye la escritura escénica y que precede a la pieza como marco, predicción, juego de cartas. La interacción es un círculo en el sentido de que funciona por retroalimentación. El *loop* que se produce entre espectador y performer es el que pone en marcha la maquinaria escénica.

2 Chloe Dechery en la conferencia de cierre del taller *Unfolding Dramaturgies*, que tuvo lugar en el *Workspace* de Bruselas y Rosas, en octubre de 2013.

4.1. El círculo: el itinerario.

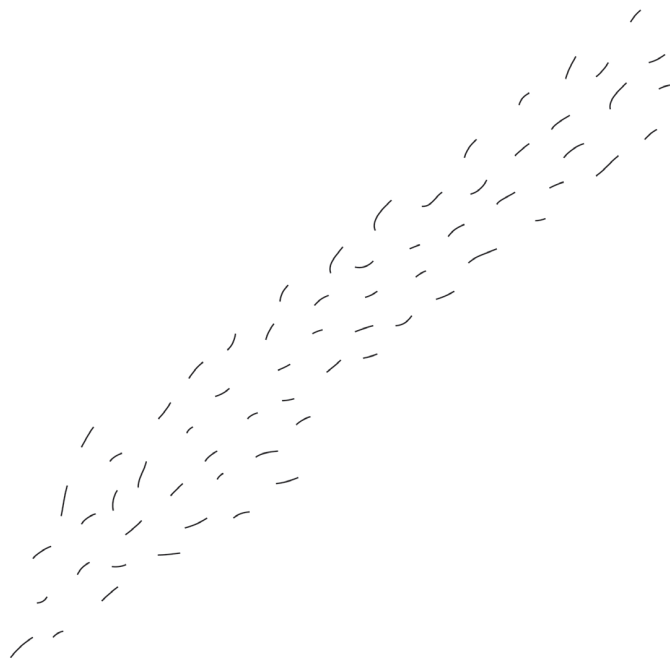


El círculo conceptual de la escena en piezas que envuelven participación, se define por la creación de:

1. Dispositivos como marcos conceptuales
2. Estructuras que se basan en la improvisación y la prueba-error y se completan gracias a la
3. Experiencia del público que acaba la obra y finaliza el círculo.

Los dispositivos escénicos se caracterizan, tal y como ya he señalado, por el uso de estrategias, partituras o mecanismos en sentido amplio, que “ocupan” el lugar de la narración, actuando como un contenedor que posibilita la creación conjunta entre performer y espectador. Precisamente, la improvisación surge de la búsqueda que creador y espectador mantienen a lo largo de la pieza y a través de su experiencia. En tanto que es “experienciada”, la pieza encuentra su desarrollo. Creo que cuando la experiencia interactiva es “plena”, se produce una alteración del orden establecido y se genera una participación real que implica al espectador de manera inevitable, porque la arquitectura de la pieza lo permite. Espectador y performer comparten la responsabilidad y la propia posibilidad de la creación. Hay un avanzar a ciegas, que se mueve entre la proyección y la construcción efímera de comunidades. La aceptación de esa posición de no-saber genera -paradójicamente- confianza en el proceso. Desde mi experiencia como creadora, esta confianza (entre autor y audiencia) se construye desde un proceso de compartir una posición de duda, de indefinición y de apertura. Aunque hemos visto hay otros tipos de interacción que se construye desde otros escenarios.

Cuando la experiencia interactiva trabaja desde lo superficial, pienso que es más cercana a algo que podría llamar “turismo”. El mero valor de la experiencia y la espectacularidad se imponen sobre las nociones de participación y sobre todo, sobre la idea de presencia. Desde la posición de espectador en una pieza interactiva (entendida la interacción en sentido amplio). El espectador-creador proyecta sus expectativas sobre el dibujo no finalizado, el dibujo en proceso que supone la narración y el desarrollo de la acción. Una temporalidad que se construye paso a paso, en ese devenir entre los puntos, etapas,



In between

hitos del viaje y las líneas que se trazan entre ellos. La acción de carácter interactivo es la actividad de dibujar esas líneas sin saber ni siquiera dónde van a terminar, pero también sin saber qué van a producir. La aceptación de este proceso es lo que me parece que hace que conecte con el trabajo de creación. El pacto es el mismo: es en la práctica, en el proceso y en el desarrollo donde la pieza aparece. Es en el propio dibujo que éste se crea. En el transcurso del itinerario es cuando éste se va definiendo.

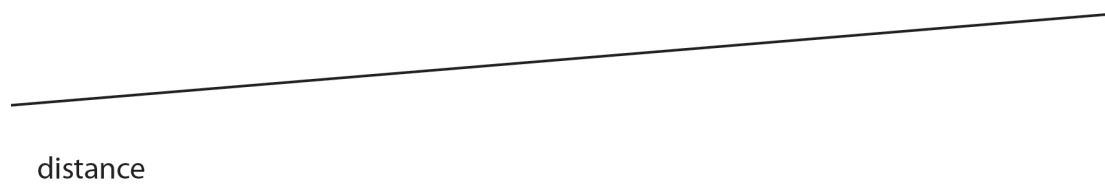
4.2. El triángulo: La relacionalidad y la ética de la interacción.

Querido lector, te propongo un salto. Saltemos del círculo a su representación en tres dimensiones: la esfera. Y de la esfera a cada uno de los triángulos en que se puede descomponer que se denominan triángulos geodésicos. Empezamos uno de los recorridos de esta tesis con una carta náutica. La carta nos ayudaba a navegar por los mares procelosos de la propia tesis. Nos indicaba con una leyenda, cuáles eran las estrategias seguidas, los caminos dibujados, las imprecisiones resultantes de trazar en dos dimensiones un universo con volúmenes. Casi como el intento de esta tesis que también reduce a las dos dimensiones de la letra el volumen del escenario y del lugar del público.

El triángulo es -probablemente- una de las figuras geométricas con más carga simbólica. Contenido en el número o sección áurea, símbolo de la estabilidad y del equilibrio, el triángulo es -en estas conclusiones- un símbolo de la relacionalidad, que se encuentra (según mi punto de vista) en la base del concepto de lo interactivo. Curiosamente, esa red de relaciones que se producen en trabajos escénicos interactivos son también el esqueleto de esas piezas. Un esqueleto inestable y variable, que depende de las personas que coincidan en la pieza y que se organiza en torno a éstas. Que la hipotenusa es la suma de los catetos, permite toda una serie de variaciones y arquitecturas sutiles basadas en el triángulo, conocidas como trigonometría.

4.2. El triángulo: La relacionalidad y la ética de la interacción.

545



MOLANO, Cecilia. *In between*. Ilustración. Representación gráfica de la idea de constelación 2014.

Entre otras cosas- la trigonometría se usa para medir distancias (entre puntos geográficos, entre estrellas y que son usadas en sistemas de navegación). El triángulo es una metáfora de las relaciones. En construcción de decorados, una de las figuras más estables que se pueden usar para la construcción es -precisamente- el triángulo: la arnilla, elemento mínimo de significación arquitectónica, morfema robusto y palabra mágica que promete el crecimiento de estructuras estables. El triángulo es también el principio de la cúpula geodésica de Buckminster Fuller y es el principio de un tejado construido en comunidad.³ Así pues, son las líneas de tensión del triángulo las que generan toda esta polisemia. Hay en el trabajo interactivo muchas líneas de este tipo. El público y el performer son vértices definidos por distancias que generan líneas de contacto. Posibilidades y atajos. El triángulo amoroso como metáfora de relaciones que se escapan del omnipresente “dos” es un modelo que también me interesa. El tercero en escena es el espacio entre medias entre performer y espectador, ése sería el tercer vértice de nuestro triángulo.

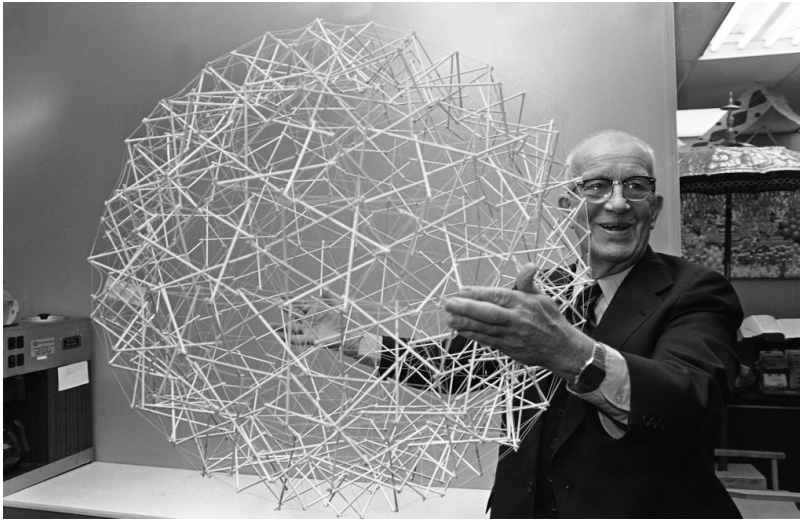
546

El reconocimiento de la participación es uno de los pilares de las teorías contemporáneas sobre performance. Bien sea como crítica o como virtud, la interacción es la piedra angular de muchas de las discusiones sobre artes escénicas. ¿Cómo nos encontramos con la audiencia? ¿Qué contratos definimos? La creación de una pieza escénica es siempre un dirigirse a la audiencia, la audiencia es tan necesaria como el intérprete. ¿Cómo se hace eso? En el intento de definición de la ética de la performance, el artista tiene el poder porque tiene el conocimiento, pero en el otro lado, un sólo espectador podría destruir la pieza.

Existe ese riesgo desde el momento en que la pieza se abre al espectador y sin embargo, hay una obediencia en el público que parece que le es consustancial. Pero no siempre: sucede que algo actúa como un percutor y entonces el espectador toma el escenario. La incomodidad del público que describía Leo Steinberg ante las obras de arte contemporáneo se transforma en rebelión, en desobediencia.

3 REFERENCIA CRUZADA (P.433)

4.2. El triángulo: La relacionalidad y la ética de la interacción.



Fotografía de Bill Ingraham y dibujo de Buckminster Fuller

Aug. 31, 1965

R. B. FULLER

3,203,144

LAMINAR GEODESIC DOME

Filed May 27, 1960

14 Sheets-Sheet 1

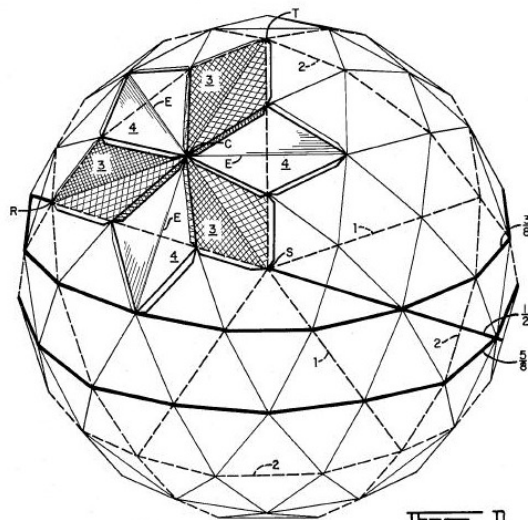


FIG. 1

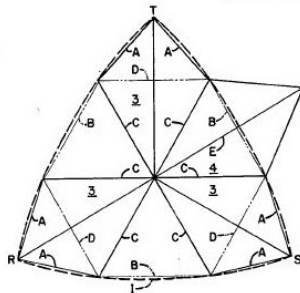


FIG. 2

INVENTOR.
RICHARD BUCKMINSTER FULLER
BY
Robertson & Smith
ATTORNEYS.

En las primeras representaciones de Jérôme Bel de *The Show Must Go On* debido a que “nada” sucedía, el público tomaba el escenario. Esas funciones no se entendieron por un largo tiempo. Precisamente lo que resultaba extraño era ese alejamiento de la audiencia.

Para que esa audiencia sea efectiva y generadora de la pieza junto con el autor, creo que el proceso interactivo en condiciones ideales, sería aquel que capacitaría a los asistentes, y les otorgaría el poder real sin instrumentalizarles. El camino de la pieza y el del público serían el trazado resultante del ejercicio de “unir los puntos” en tanto recorrido personal y libre.

En este tercer bloque de hecho, la posibilidad de que *algo* suceda, la *even(t)dualidad* es esa condición de una creación que sólo se puede dar como resultado de la interacción entre el autor y el espectador. El tipo de relaciones que se definen varían, primero porque toda pieza escénica o literaria es creada para ser pública y esa misma condición hace que pueda “perderse” de las intenciones originarias de su autor. Ésta es la preocupación expresada por Derrida, ésta es también la condición de la muerte del autor de Barthes y me parece que está en la raíz del planteamiento de muchas las piezas que implican interacción. Pero las relaciones varían no sólo por el recorrido que la obra hace independientemente de su autor, sino también por el tipo de relación (de contrato) que el autor propone.

El tipo de relación en sí misma, definida en sus estrategias más extremas de enfrentamiento con el público se desarrolla en esta tesis, a través de las figuras de Ann Liv Young y Angélica Liddell como figuras que me ayudan a profundizar en dos vías de relación conflictiva con el público. La forma abiertamente obscena y casi paródica de Ann Liv Young y la forma dura, descarnada y profundamente poética de Angélica Liddell. La manera en que estos contratos se materializan, su escritura en diferentes modalidades (contrato, partitura o manual de instrucciones entre otras) son también objeto de reflexión en este bloque.

4.2. El triángulo: La relacionalidad y la ética de la interacción.



549



BEL, Jérôme. *The Show Must Go On*. Fotografías de Mussacchio Laniello.

4.3. El cuadrado: el lugar del espectador.

La creación de esos mecanismos contractuales que mencionaba a propósito del bloque anterior (tercer bloque de la tesis) enlazan con la idea del cuadrado como el lugar metafórico del espectador. Todo espacio propone un contrato, como señala Vladimir Miller y todo contrato es una herramienta. Las partituras son también herramientas.

(Esther Ferrer)

Sobre todo hago partituras, o sea... Bueno, lo que yo llamo partituras que no tiene nada que ver con una partituras pero como en principio, nosotros partíamos de la idea “cagiana” de la música. Decidí llamarle partitura, porque no me gustaba llamarle guión porque no tiene nada que ver con el teatro y porque nuestro interés era alejarnos lo más posible del teatro. Una palabra que quiere decir todo y nada. Partitura [...] Puedo coger la partitura y hacer lo que quiera [...] se pueden hacer tantas versiones como se quiera y todas las versiones son posibles incluida ésta, y normalmente ésta que está escrita es generalmente la primera.⁴

550

Esther Ferrer recorre un espacio cuadrado A, B, C, D, empezando en una de las esquinas y dirigiéndose a las otras. La realización de esta pieza es un ritual de los que nos ocupaban en la infancia. Se dibujan al caminar, todas las huellas invisibles de este recorrido múltiple. El recorrido en tanto que partitura, permite versiones, copias, derivas.

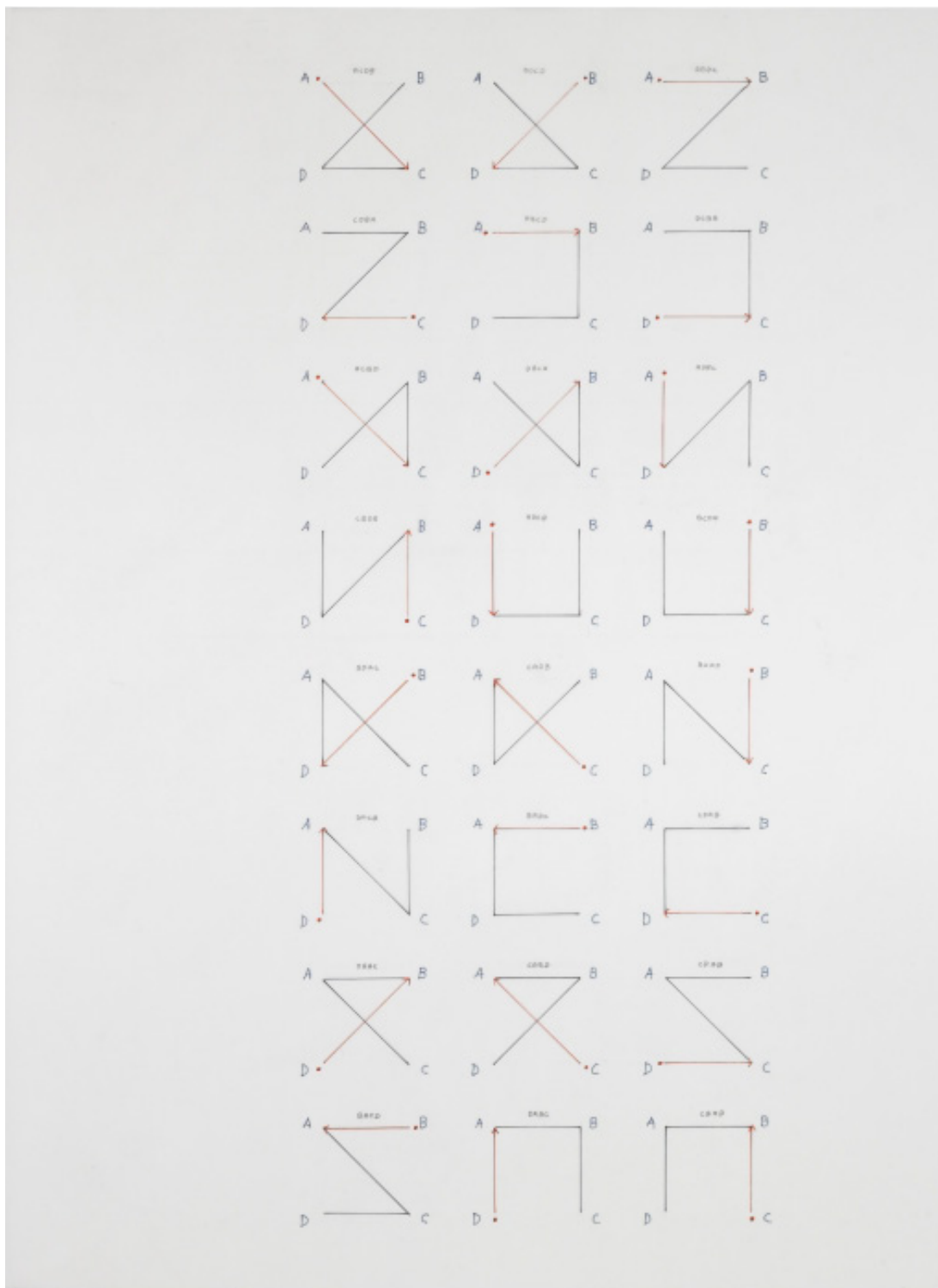
Cada persona puede inventarse un recorrido y realizarlo de forma que se haga visible al andar con los pies descalzos impregnados en un material que conserve la huella, o hacerlo de forma invisible. En otra de las versiones, Ferrer recorre el espacio lentamente, de forma reiterada, describiendo en él una serie de líneas en diversas direcciones. La performance se podría complicar al multiplicarse los recorridos que realicen cuatro personas a la vez, creando problemas de circulación interior, o podría ser efectuada por una sola persona que multiplica los recorridos, creando una topografía de entrecruzamientos direccionales en el suelo.⁵

El espacio escénico es un cuadrado, un cuadrado que también ha sido recorrido a lo largo del tiempo de todas las maneras posibles. El lugar que describe este cuadrado es indefinido. Sus caras son irregulares, dijimos que se hacen grandes y pequeñas como la propia Alicia. De hecho, Alicia, espectadora curiosa que pasa al otro lado, es la metáfora para el espectador que se levanta de su butaca.

4 Fons #01: Esther Ferrer. Proceso de trabajo. En <https://www.youtube.com/watch?v=ySeh0YE43mc>. [Consultado el 4 de marzo de 2015].

5 (performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/esther-ferrer-de-la-accin-al-objeto-y.html) [Consultado el 4 de marzo de 2015].

4.3. El cuadrado: el lugar del espectador.



551

Hablamos en uno de los capítulos de la interacción como un lugar a partir de una propuesta de Victoria Pérez Royo. La participación como lugar podría ser un cuadrado.

Una arena. La palabra arena no es del todo inocente. En su origen, arena deriva del latín *harena*, que era un tipo especial de arena bastante fina y absorbente, que se echaba en el suelo del Coliseo para recoger la sangre de los caídos.

El lugar del espectáculo es también el lugar del sacrificio. La arena, es el escenario, el punto más bajo que puede ser visto por todos los espectadores sentados en las gradas. Sería interesante pensar que supone este cambio de punto de vista en cuanto a la condición del espectador.

(Valle-Inclán, 1928)

Hay tres modos de ver el mundo, -dice Valle-Inclán- artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire»; en el primer modo se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador; la segunda manera es mirarlos, como si fuesen ellos nosotros mismos (como en el teatro de Shakespeare); y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.⁶

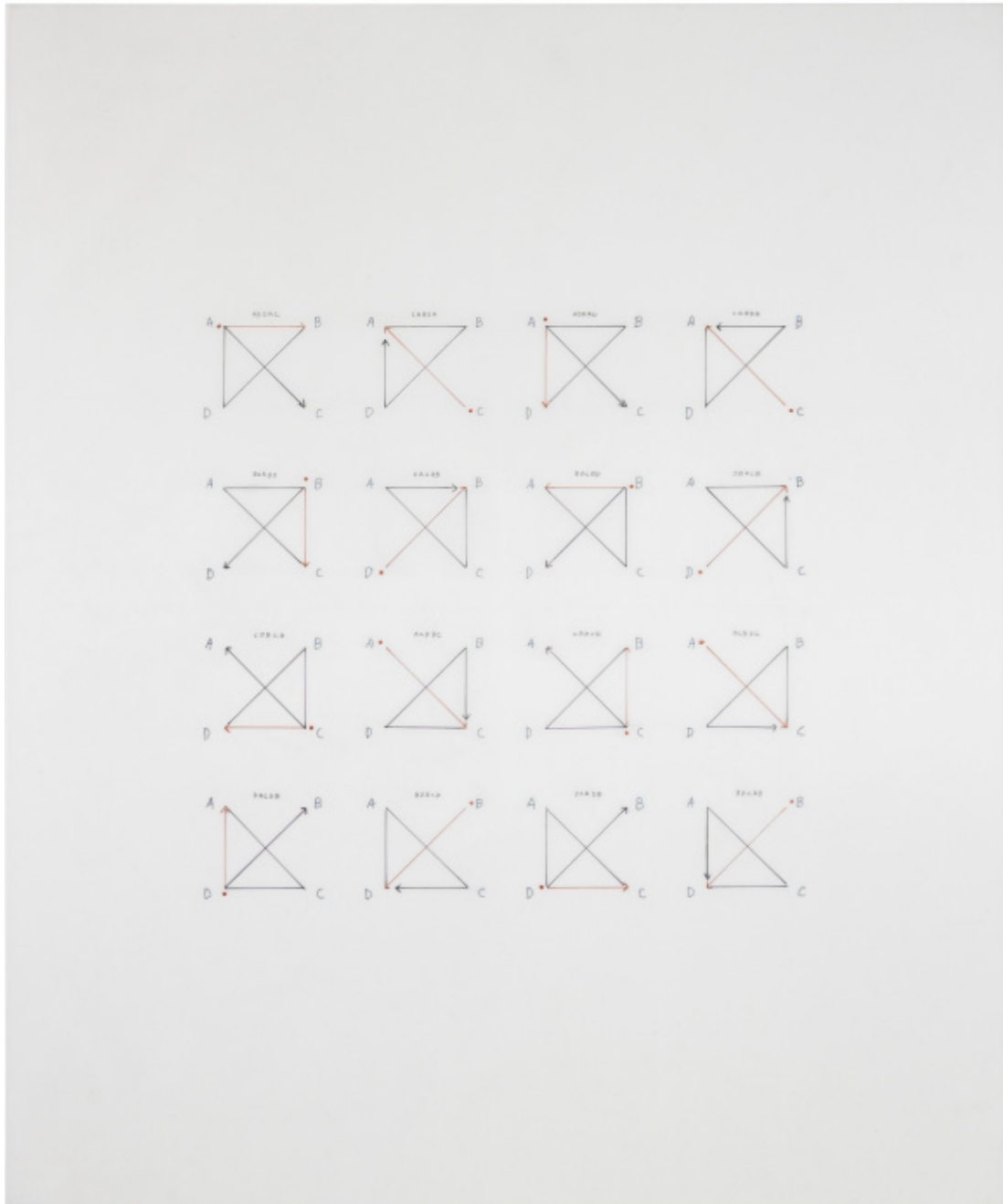
552

Desde las gradas, la arena es el lugar de personas pequeñas y dolientes. Desde el patio de butacas, el escenario es un lugar de dioses. Cuando espectador y performer comparten espacio, (línea de horizonte), ¿la relación es también “de igual a igual”?

La salida de los espacios teatrales convencionales es otra de las características de muchas piezas que implican interacción, tal y como señalaba en el capítulo de *Clean Room*. Esta voluntad de romper con ciertas estructuras comienza por romper primero con la cuarta pared. El escenario: cuadrado y cubo, a veces cometa y siempre hoja en blanco. Soporte de escrituras diversas, corpóreas y efímeras. En el abandono de los espacios escénicos convencionales hay también una reivindicación del uso y disfrute del espacio en general. Una desobediencia a los contratos esenciales que conforman el hecho teatral.

⁶ Valle-Inclán en una conversación con Gregorio Martínez Sierra reproducida en el diario ABC (7 de diciembre de 1928).

4.3. El cuadrado: el lugar del espectador.



553

Cualquier concepto *site specific* busca una particularidad. Una “creación para” y una “creación en”. Es precisamente en el uso de estas preposiciones donde las relaciones se dibujan.

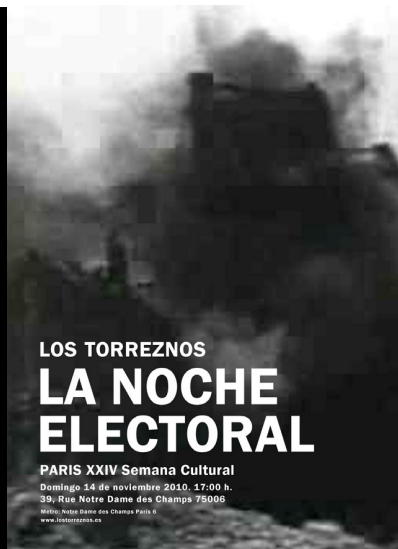
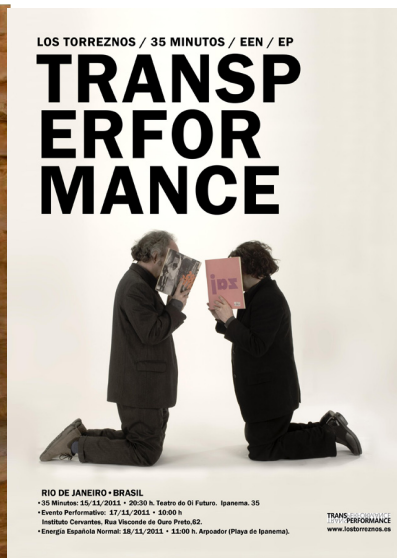
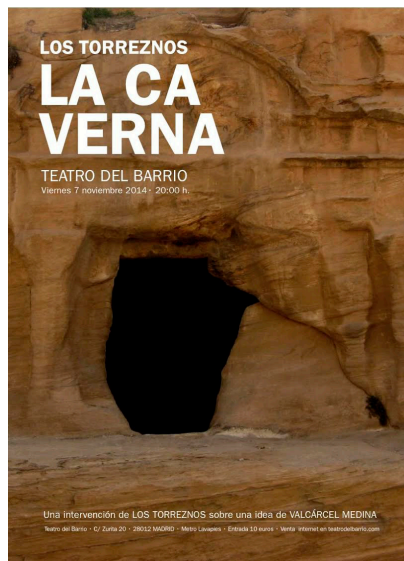
Escuchar lo que un espacio propone, recorrerlo -tal y como veíamos en el capítulo de los itinerarios- hace posible un extrañamiento que permite mirar desde otros puntos de vista y que en ese ejercicio genera una conciencia. En relación a esto, la interacción modifica los modelos “tradicionales” de transmisión-recepción en performance en el sentido de no pretende facilitar un contenido, sino abonar el terreno para que ese “contenido” se produzca. La pieza escénica que implica interacción -en el mejor de los casos- amplía el campo de visión, reconceptualiza, y genera en ese movimiento, nuevos modos de creación colectiva y autoría. El espacio que propongo a propósito del recorrido interactivo es el de la distancia variable entre performer y espectador. Considero que ese espacio “entre medias” que ya fue mencionado a propósito de los itinerarios, es el espacio de la relación entre ambos agentes y que precisamente, la manera en que es tratado, puede ayudar a definir la propuesta. Así, la interacción se produce independientemente de la distancia física (incluso hemos visto como algunas propuestas utilizan ese alejamiento mediado por la tecnología como paradójica estrategia de acercamiento).

554

La mirada al público es otro de los elementos importantes. Una mirada que surge del escenario al patio de butacas, como es el caso de *Los Torreznos*, que establecen con su audiencia una relación construida en el reconocimiento y la lucha contra esos roles establecidos. El público es ese elemento que Jaime Vallaure y Rafael Lamata definen como “omnipresente”.

Por último la crítica a las estrategias y temas de las performances interactivas de la mano de dos autores -fundamentalmente- Claire Bishop y Rancière, completan este segundo bloque dedicado de manera más específica a la condición de espectador y a la distancia con respecto al creador.

4.3. El cuadrado: el lugar del espectador.



4.3. El cuadrado: el lugar del espectador.

Como hemos podido observar en el transcurso de estas páginas, el itinerario puede ser profundamente íntimo y reducido. El nivel de interacción puede residir al nivel de percepción o a un nivel más “visible” o más comunicable a otros miembros de la audiencia. Mi interés en una práctica de intercambio y construcción con la audiencia se basa -precisamente- en esos espacios difíciles de definir entre la percepción individual y colectiva. La interacción se presenta -según mi punto de vista- como una estrategia y un medio para construir una pieza entre performer y espectador y como una partitura para la experiencia compartida.

4. Conclusions

4. Conclusions.

(Arias/González, 2014)

El port de bras de Maya Plisetskaya, pasado al revés, de adelante hacia atrás, da como resultado la célebre ola de *break dance*.¹

To conclude, to finish. Conclusion comes from *claudere*, as in the verb to close or cloister.² To try to find the key to this writing. Tracing conclusions is a paradox for a thesis that seeks its own opening and that claims multiple readings and pathways. But as a key, which can be used to close, but also to open, these conclusions anticipate this twofold movement that is related to the structure of the text. A structure that at the same time modifies the text and makes it possible, as well as opening up other structures possible within it. This order, born both as a need - as I stated in the first pages of this thesis - and also an exercise in disobedience: a rejection of a singular order for a potential plurality of orders. Every reading is a potential structure.

The idea of interaction - as I have explained at the beginning of this work - is used neither as a classification, nor as a typology, nor even as a stable concept. Any of these possibilities would have meant a closure and my intention is to define interaction through an unfolding of the concept. Throughout this thesis, interaction has been both a strategy and a motive for working on the experiences taking place between reader and author, between performer and spectator, that is to say, to work on the relationships occurring in creative processes generally and specifically in the context of performance. To approach these conclusions from a perspective of synthesis is therefore, an impossible task because the particular tour that you, reader, have taken is the experience of this thesis and each of these experiences is taken alone, both a possible reading and a tour.

1 ARIAS, Tania y GONZALEZ, Mauricio. En su espectáculo: *Bailarina de fondo en concierto*.

The port of bras of Maya Plisestkaia rewinded, has as a result the famous wave of break dance.

2 The Spanish text contains an untranslatable derivation of the Spanish word llave (key)

Infinite Game and the proposed reading of this thesis.

(Steinberg,)

Mi definición del público es funcional. Creo que la palabra “público” no designa a nadie en particular sino que se refiere más bien al papel que nos vemos empujados o forzados a desempeñar por una experiencia dada. Sólo aquellos que están más allá de esa experiencia deberían ser eximidos del cargo de pertenecer al público.¹

“The people lack” (Le peuple manque) the words of Paul Klee to express a creation that is ahead of its time. A work that comes before is a work that represents an opening, that open possible itineraries.

Open work is that which declares itself open to not die. All work is open from the time it leaves the author, from the moment it is shared. Umberto Eco,² in *The open work* also refers to the work that moves, in direct reference to the open works where the reader/viewer/interpreter finds the meaning of the piece actively on facing the work.

In *Finite and Infinite Games*, James P. Carse proposes the notion of the “infinite game” in contrast to the “finite game” to refer to the type of game that has neither known beginning or end, that is played for the sheer enjoyment of the game itself with no

¹ STEINBERG, Leo. *El arte contemporáneo y la incomodidad del público*. Silvina Cucchi y Maximiliano Papandrea. *Revista Otra parte*. (nº 2), otoño 2004. Recuperado desde: <http://www.revistaotra-parte.com/node/506>. Última consulta 3 de Mayo de 2014.

My definition of the audience is functional. I think the word “public” does not refer to anyone in particular but refers rather to the role that we are pushed or forced to perform by a given experience. Only those who are beyond that experience should be exempted from charges of belonging to the public.

² ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.

It is not possible to make a synthesis of the itinerary. The pathway reveals itself in the process of the path itself.

The idea of interaction enclosed in these pages is -in its shape- a potential itinerary through the territory of writing, conceptually proposing a landscape that investigates interactivity as a relational tool connecting performer and spectator. The interactive therefore becomes: tool, keystone, pretext or strategy.

My concept of interaction moves through a wide horizon: from concepts such as the impossibility of the creator to control her/his work once it has been “delivered” to its recipient, passing through other concepts including interaction understood as a device or the relationships that appear on stage and their different modulations: the reader and the spectator and their real, physical relations as well as more invisible relationships. It is a question not of making definitions but of how traversing the complexity of a term may help us to understand the relationship emission-recipient in performance.

562

My aim is to generate knowledge on the way. The knowledge residing in the experience of reading and in the associations that this reading produces. The intention of the thesis is that of artistic research that refuses to reduce experience to knowledge directed towards an a priori demonstration, but rather departing from a particular experience between the text and the reader. And as I raise an experience of reading within the thesis, I do not try to make use of abstract concepts, but rather, to go deeper into the particular thing and into the exceptionality of this particular thing. Each one of the different aspects of interactivity traversed in this thesis that give rise to the different blocks. The notion of the itinerary in relation to the position of “not knowing”, distance as the variable dimension of the relation performer-spectator and the ethics in performances that involve interaction; all depart from a personal experience. None of these epigraphs seeks to extract general conclusions because they are all deeply subjective and each one of them takes pleasure in exception, in detail and in this exercise of revealing the different shades offered by interactivity.

4. Conclusions

thought of winning and that aims to attract more and more participants so as to continue playing for as long as possible.

We are playful when we engage others at the level of choice, when there is no telling in advance where our relationship with them will come out -when, in fact, no one has an outcome to be imposed on the relationship, apart from the decision to continue it.³

The idea of the “open work” and that of “infinite game” relate to my idea of interaction. For me, interactive or participative performances take on some of the characteristics indicated by Carse. As in an infinite game where the game is made up as it is played, something is being built as the performance develops. The call to the infinite game described by Carse has as its intention to attract the greatest possible number of players who do not play for winning but rather for the pleasure of the game itself, a performative game involving interaction could find one of its aims in welcoming as many players as possible, since the multiplication of the players generates a multiplicity of experiences and potential itineraries. This would mean that the game would have no end, because it would reproduce itself endlessly, with every new version of the work.

The idea set out in Carse’s book, that there is no set aim (such as winning, for example) seems very attractive to me. In this sense, there are no borders, but rather “horizons”, places that change constantly depending on the players. And it would also have -according to my point of view- a pact between artists and audience in to play with and around a few rules and in a certain way: an agreement to share a presence.

3 referencia bibliográfica

Some of these variations: the review of the concept of authorship, the role of scores and other performative devices that operate as contracts or certain strategies for confronting the audience, as just some examples arising from this exercise in unfolding. In this way, the grey column that has accompanied us all the way, has become the place where this unfolding is most evident. The grey column contains extensions of research language towards more poetic or evocative territories, completed with visual documentation in the black column. The grey column is where the digressions become more evident and produce other types of meanings.

This has not been a question so much of defining interaction because the intention is to use interaction as an excuse to treat the relationships (emotional, physical, mental...) of the agents taking part in performance-related exchanges. I insist that every reading is a potential pathway/itinerary/desire path into a wild and wide-ranging territory because of the very difficulty of definition. The conclusions show what I have found on the way. This is not a total, but rather an emotional, sensitive and subjective cartography. The map is still to be made, it never stops being made. And in this sense, this thesis is both an inventory and a method.

The method has a close relationship with strategies for opening up the text. On the one hand, the writing starting from the three images allows me to develop the idea of interaction from a necessary participation of memory from a highly personal point of view, down to a theoretical development interlaced with practice. The logic of the itinerary defines the writing as a pathway, which describes the position of the spectator/reader as an observer both moved and in movement³ at the same time as an indispensable reflection on the ethics of participation is sought. On the other hand, the second strategy is the structure in two columns, with its possibilities for leaps and pirouettes, the intention of which is to open, to suggest and to involve the reader in an exercise of trust.

3 "Con-movido" in spanish plays with the double meaning between someone who is moved by something and the idea of someone who is affected by something.

The very idea of the game seems to me to be highly interactive. I am interested in the games that happen during performance and also in those that are produced a priori in the dramaturgy of the piece. Certain performances arise precisely from this idea of the game. This is the case of two works that caught my attention during this process: one is Antonia Baehr's *ABCedarium Bestiarium* and another piece with which I had the opportunity to collaborate in 2014: *Bailarina de fondo en concierto* by Tania Ariass.

In both pieces the starting point is precisely the game. Both artists provide a pretext to a series of persons to start playing. In the case of Antonia, this was the recreation in the artist's body of extinct animals. In case of Tania Arias the idea consisted in the body of the dancer being controlled by the proposals coming from her collaborators.

565

“El proyecto nace alrededor del concepto del juego, como punto de partida. [...] con cada acompañante se ha ido estableciendo una relación diferente. En un principio me ponía en sus manos para que me dirigieran, pero no ha sido así, ha surgido un diálogo fructífero donde luego yo iba tomando decisiones, y es este diálogo el que me parece interesante y rico”⁴

“Cada diálogo con sus colaboradores da paso a un tema bailado en varios kilómetros de movimiento. La meta no está marcada.”⁵

4 Pablo Caruana. *La dureza vertical de Tania Arias. El País*. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/09/actualidad/1397063772_741638.html. Última consulta 7 de Junio de 2014.

The project was created around the concept of “game”, as a starting point. [...] With each companion has been established a different relationship. At first I put myself into his hands in order to be direct, but it has not happened, there has been a fruitful dialogue where later, I made decisions, and it is this dialogue which I find interesting and rich.

5 En <http://www.tea-tron.com/teatropradillo/blog/tag/tania-arias/>. Última consulta 7 de Junio de 2014.

And this is why, as I have already stated at the beginning of this text, - it turns out to be paradoxical to write conclusions that, following this approach, should be written by you, the reader, and myself. Therefore these conclusions aim to incorporate this paradox into the writing, to take it on board completely and to write the conclusions in the same way someone starting a return journey. To go backwards so that maybe, the port de bras will become the break dance wave or to start a return voyage to the shore from which we sailed away some months ago. Ulysses sailing backwards, *Be kind rewind*.

To come to this idea of non-definitive closure, I will use an image that suggests both wholeness and simultaneously closing and non-closing: Sengai's drawing of the universe, three closed geometric figures with an unfinished outline: a circle, a triangle and a square becoming gesture, permeable tissue composed of ink, a soaked trace, a subtle outline but at the same time rotund. So let's start the way back following Sengai's picture but moving backwards. Remember reader, that we are going backwards, just like Alice through the looking-glass, the letters greet us back-to-front. We have to decipher their message. Sengai's drawing: square-triangle-circle, finishes precisely with a circle that in my interpretation would correspond to the first point on our tour. From this circle we come back to the vanishing lines in relation to the itineraries and to the position of "not knowing" in performance works that involve interaction (the first block).

566

The triangle is a metaphor of the relationships at the basis of interactive work and the place lodging the ethical questions relating to interactive works. This is therefore, a revision to the third block of this thesis that centres on the relationships and the resulting ethics of the meeting between spectator and performer.

And finally the square, metaphor of the performative space, how the place of the spectator relates to distance as a key concept to define any potential positions, the reflection of the topics covered in the second block. These three elements help me to close the itinerary. They constitute the small universe within which I have been working, defining it from a possible perspective.

4. Conclusions



Sengai Gibon. Círculo, triángulo y cuadrado (más conocido como "El Universo"). Tinta sobre papel, comienzos del siglo XIX, 28,4 x 48,1 cm.

Each of these outlines dissolves into lines, words, lines as pathways, aiming to draw conclusions that are not closed but rather tools for opening. Lost keys, “keys at the bottom of the sea”⁴, skeleton keys. Keys that open and close simultaneously, since on the one hand, this itinerary is closing literally and it is time to traverse the topics and the threads with which it has been woven, and on the other hand it is opening, because the proposed way of writing, is concerned with creative work on the part of reader and the form of these conclusions that continues to be associative and open.

4.1. The circle: the itinerary.

568

In the first block, I spoke about circular itineraries that the Situationists despised as sad substitutes for the real journey. If the true journey one from which one never returns, a journey which never stops growing in its infinite, exponential development, that is never circular; the return trip is one embarked upon by souls domesticated by nostalgia. Perhaps these conclusions are tracing a circle for the same reason and are -necessarily- a “coming back home”, a looking back over, criss-crossing pre-planned pathways and starting points but without stopping to take pleasure in a necessary drift.

The idea of “not knowing” is associated with interaction in the itinerary, since a progression takes place in the process of the piece, between performer and spectator in a “common becoming” that has no precise ending, but only a framework of action. The creator establishes this frame, a kind of container that makes the performance possible. The role of the performer is at the same time, that of the creator of a score that must be interpreted, deciphered or even betrayed by the public and by her/himself. A score that is -above all- always lived, experienced. And as such, uncertain. The drawing in process is the development of the action and the development of the relationship between creator and spectator. The image of this line, outline or pathway that shows itself “in between” is

4 “Keys at the bottom of the sea” comes from a Spanish children song called “Where are the keys?/ at the bottom of the sea” (¿Dónde están las llaves?/ En el fondo del mar

Curiously, there is something that unites both projects: The starting point of Tania Arias' proposal was also the idea of extinction, but not the extinction of animals, as in the case of Antonia Baehr, but her own personal extinction as a dancer on stage.

“Hace años me definía en mi biografía como bailarina en extinción, y sí: tenía la necesidad de no morir como bailarina”.⁶

The bodies of Baehr's extinct animals are part of a game that proposes a performative exquisite corpse, a kind of interaction prior to meeting the audience or even a kind of prior public figure in the person of partners-dramaturges. Pretexts for creation, frameworks for action and storyline and underlying both proposals: the desire to carry on playing.

6

Years ago I defined myself in my biography as an extinct dancer, and yes: I felt the need to not die as a dancer

useful for me as a bridge towards the definition of interactive performances that include the idea of the itinerary in their proposals. Either as a metaphorical or a literal tour.

Clean Room's following-up fits in with this double intention since this process illustrates both possibilities with the interactive itineraries of creation created in the city of Lille.

The meeting with Juan Domínguez and his team also opened up other territories including the relationship between reality and fiction in interactive pieces and how this “fictionalised” reality crystallises in the idea of experience, as well as how the first critique of this idea of experience to be developed on speaking about more critical positions regarding issues concerning interaction and participation in performance.

From my point of view another territory would be that of the use and creation in pieces that involve interaction - of precise and specific tools that allow the development of a “non-narrative” narrative and how this generates the figure of a creator-facilitator: semi-demiurge, semi-observer. A creator who has something of an audience and an audience that is a co-creator of the piece taking on both responsibility and commitment. Precisely, one of the implications of Juan Domínguez's work is concerned with the appearance of the spectator as witness, not just as consumer.

This will lead us in the following chapter, to a review of the concept of the “active spectator” expressed by several authors; every spectator is active, from the very moment that he or she is present and elaborates, thinks and feels about what is happening on stage. The Situationists' itineraries can be fitted into this first block precisely due to their intention of using pathways and itineraries and some of their strategies such as the drift (*dérive*), as an emetic for the conscience and for the presence and connection with certain types of pieces involving interaction that - according to my point of view- use the itinerary as a strategy for rediscovering the urban landscape and to provide it with meaning beyond numbing routine.

Questionnaire Stirred with Tania Arias.

TANIA ARIAS: What game are you playing now?

CECILIA MOLANO: I'm playing so as not forget that I am playing. I'm playing so as believe that I am possible. I play so as not to be afraid. I play so as not to recognize myself and to stay there. I play so as not miss to any chance to play. At a more specific level: I'm playing at finishing a PhD, I'm playing at work, I'm playing at being in love, I'm playing at filling in a questionnaire.

TANIA ARIAS: Do you like to lead or to be led?

CECILIA MOLANO: I like to be led according to my wishes.

571

TANIA ARIAS: What would you like to play?

CECILIA MOLANO: Right now, I do not much feel like playing unknown games, but rather to experiment precisely with rules for known games. Other rules than I am used to playing with, in the same way as other grammars and structures.⁷

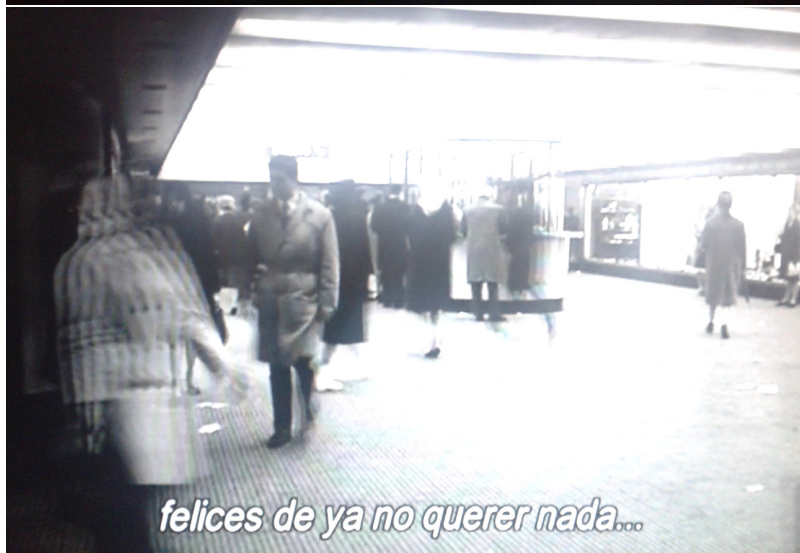
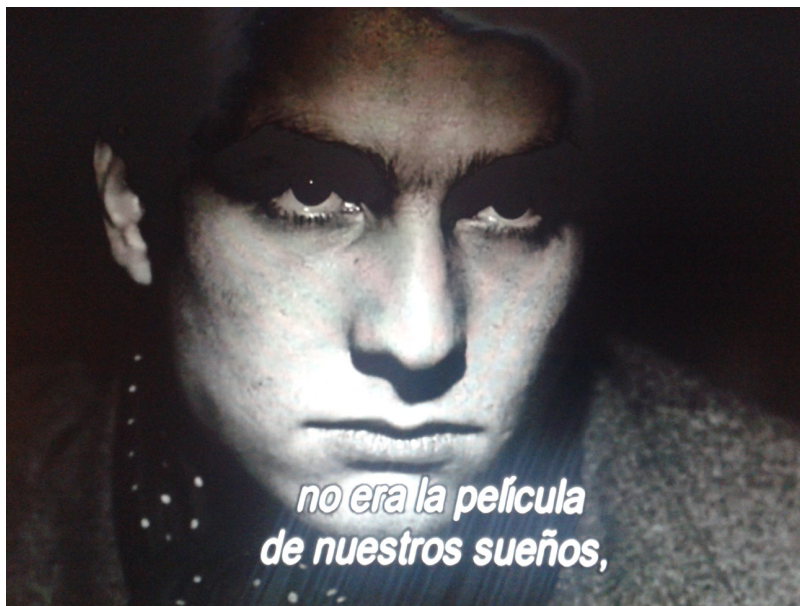
⁷ "Shuffled Questionnaire". As part of her work on games and performance Tania Arias sent me this questionnaire. Here are some of my answers. .

One of the desire paths of these lines was to go deeply into what we call audience interaction/participation in performance from different points of view. I think that these aspects or possibilities of the interactive have been coming up in the development of the writing itself. If you, reader, have accompanied me up to here, you will have become aware, that part of the itinerary itself involves the development of the idea of interaction. From my point of view the idea of interaction implies decision making on the part of the public within the framework proposed by the creator. Any gaze implies interaction, any thought and any reading are potential pathways towards action, and fruits of the exchange between performer and spectator. Perception manifests itself as an event of immediacy and interaction, which considered in this way, ranges from the subtlest manifestations towards the most evident.

572

Interaction appears then, as Juan Domínguez indicated more as a pathway than as a medium. Mechanism, device, strategy or plan. Score, contract, recipe or tool. One of the fundamental vocations of interactive pieces would be, from my point of view, their attempt to generate knowledge more than to tell a story. The fact of creating a performative device based on “not knowing”, generates a piece that is determined by experience. The depth and the relevance of the piece are – precisely - the most important elements to be analysed and also the focus of any critique of the interaction, especially critiques of certain strategies that stay at a superficial level of spectacularity and pure mechanism. This question connects with the following topics: with the way the spectator-creator relationship is created and the “genuineness” of his/her intentions. This is also related to the ethical concept of the existence of a common reality that is both constructed and shared, establishing its own code. An ethics of the situation. I am interested in interaction as a concept related to *mise en scène*, as a mechanism serving an intention of construction going beyond show and spectacularity and its dimension as mere experience, but rather as an experience generating meaning and awareness. What is this capacity of “construction” I refer to when I talk about interaction? Interaction constructs itself at the same time as it constructs us. It is a social, conceptual and political process.

4.1. The circle: the itinerary.



573

Any process of viewing a performance implies an interactive development summarised in skin and presence; in thoughts and feelings; in positioning(s) and flights. Perhaps even in changes - if we are lucky enough-. Interaction also occurs in choral construction on the part of the audience and the author. The performance is completed by the spectator, perhaps then initiating a new one... iIn this sense, his/her constructive capacity ranges from the most formal aspects up to the creation of structures of meaning.

Interaction - when it involves the audience directly - is characterized by the development of prior strategies and mechanisms that, as diverse schemes of functioning, will be the area where the spectator treads. The hardness, the quality and the capacity of this terrain for welcoming are diverse The author's proposal materializes in its shape and qualities. As environment, framework and universe. As a framework and proposal to be rethought, enriched and extended through the experiences of the members of the audience. This a priori creation of conditions, this roadmap, necessarily connects with dramaturgy and writing understood as the structure and conceptual work carried out by the creator as a "spectator in disguise"⁵. Dramaturgical tasks are those of a spectator in disguise. The construction of the piece requires open and fragmentary writing, capable of placing itself in the place of the observer.

574

I believe that on talking about dramaturgy in this context it is preferable to focus on patterns more than on methodology. Patterns, formulas and specific solutions, more than fixed solutions to be applied invariably, since there is an important element of site specific philosophy in interactive pieces that makes the creation of precise tools for specific environments so important. The absence of manifest content permits the construction of content during the development of the piece. In this case I believe that dramaturgy works more as grammar than as a content, but also it makes manifest the expectations of language, its twists, its contributions and its limitations. Pieces involving interaction propose a specific type of writing moving between the score and the contract.

5 Chloe Dechery at the conference's closing *Unfolding Dramaturgies* workshop, held in Brussels at *Roses and Workspace* in October 2013.

IT IS NOT ABOUT KNOWLEDGE, WHAT IS DRAMA WORK ABOUT
THE DIFFERENT TRANSPARENT, Opaque, INVISIBLE, FORMS, BEHIND
MATERIAL THEORETICAL, DIALECTIC - MOVING - NOTION

make transparent
I have all the
different notions
forms. Dramatic
as a process of
negotiation for
the question.
Sustaining

DRAMATURGICAL
writing!

Distance to
the process
↓
need to be
helped for
the people
inside
engagement
fascination

material
begin
attentive
registers
to bring up
the present
the way you
see

Imagination subject problems
practice / controversy -
Imaginative force

ARTIST RESEARCH PRACTICES
Case, Ethics
Transmutability

Knowledge
processing
vs
knowledge
production

Certainty
THE ORIGIN
OF INTERTEXT

Performative devices originate in a writing of anticipation, a theoretical essay on a practice that is born unutterable yet pliable. A practice that is built in its own making, originating in the relationships between bodies and their encounters, preceded - as in the exercise of a clairvoyant - by the attempt to prophesy that constitutes dramaturgy coming before the piece as framework, prediction, card game. Interaction is a circle because it works through feedback. The loop that takes place between spectator and performer is what starts up the machinery of performance.

The conceptual circle of performance is defined by the creation of:

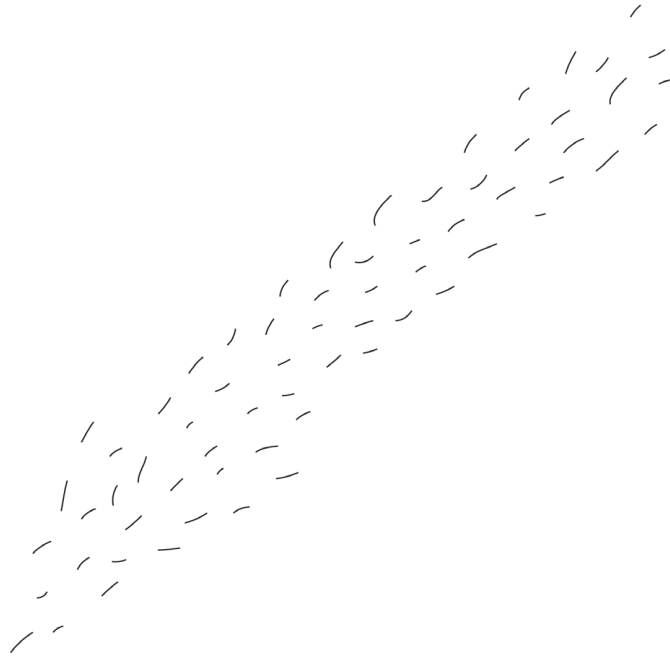
1. Dispositifs as conceptual frameworks.
2. Structures based on improvisation and the trial and error methodologies, completed thanks to the
3. Experience of the audience, completing the performance and closing the circle.

576

As I have already indicated, performative mechanisms are characterized by the use of strategies, scores, devices that broadly speaking, “occupy” the place of the storytelling or acting as a container, allowing joint creation by performer and spectator. Indeed, improvisation arises precisely from the searching kept up by both creator and spectator throughout the piece and through their own experience. The piece encounters its own development as it is “experienced”.

I believe that when an interactive experience is “complete”, an alteration in the established order takes place, generating real participation involving the spectator inevitably, simply because the very architecture of the piece allows this to happen. Spectator and performer share the responsibility for and the possibility of the creation. There is a blind “going forward”, moving between the projection and the ephemeral construction of communities. The acceptance of this position of non-knowing generates – paradoxically - confidence in the process. This confidence is constructed from the honesty of sharing a position of doubt, of lack of definition and of opening.

4.1. The circle: the itinerary.



577

In between

When the interactive experience originates in a more superficial approach, I believe that it comes close to a sort of a “tourism”. The mere value and spectacular character of the experience are imposed on notions of participation and especially, on the idea of presence. From the position of the spectator in an interactive piece (where interaction is understood in a wider sense), the spectator- creator projects his/her expectations onto the unfinished sketch, the drawing in process representing the story and the development of the action.

A temporality that is constructed in stages, in the development between different points, staging posts and milestones on the journey and the lines planned between them. Interactive action is the activity of drawing these lines without knowing where they are going to end, but also without knowing what they are going to produce. For me it is the acceptance of this process that connects with the work of creation. The agreement is the same: it is in the practice, in the process and in the development where the piece appears. It is in the drawing itself that the drawing is created. It is in the course of the itinerary where the itinerary is defined.

578

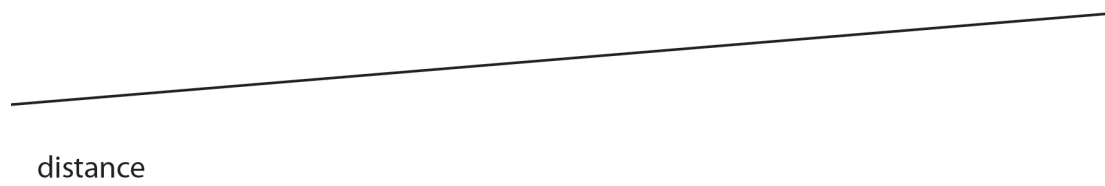
4.2. The triangle: The relationality and the ethics of the interaction.

Dear reader, let me suggest we make a jump together. Let's leap from the circle to its representation in three dimensions: the sphere. And from the sphere to each of the geodesic triangles into which it can be broken down.

We began one of the itineraries of this thesis with a nautical chart. The chart helped us to sail the stormy seas of the thesis itself. It provided us with a legend, the strategies to be followed, mapped out pathways, the haziness resulting from mapping a three dimensional universe in two dimensions. In fact, in the same way that the main thrust of this thesis could be seen as an attempt to reduce the three dimensional space of the stage and the place of the audience to the two dimensions of the page

4.2. The triangle: The relationality and the ethics of the interaction.

579



MOLANO, Cecilia. *In between*. Illustration. Graphic representation on the idea of costation. 2014.

The triangle is -probably- one of the geometric figures with the greatest symbolic weight. Contained in the golden ratio, symbol of stability and of balance, the triangle is -in these conclusions- a symbol of relationality, which for me lies at the base of the concept of interactivity. Curiously, this network of relationships that develops in performative pieces involving interaction, is also the skeleton below the flesh of these pieces. An unstable, variable skeleton, depending on those coming together at the performance and how the relationship with them is organized. Pythagoras' Theorem stating that the square of the hypotenuse is the sum of the square of the other two lengths, allowed the whole series of variations and subtle architectures based on the triangle, known as trigonometry to come into being. Trigonometry is used to measure distances (between geographical locations and stars for example) and it is also used in navigational systems). The triangle is a metaphor for relationships. In set-building, one of the most stable figures is -precisely- the triangle: which in Spanish is known as the "arnilla", architectural meaning reduced to its minimal expression, robust morpheme and magic word promising the growth of stable structures. The triangle is also the principle of Buckminster Fuller's geodesic dome and the beginning of a communally-built roof.⁶

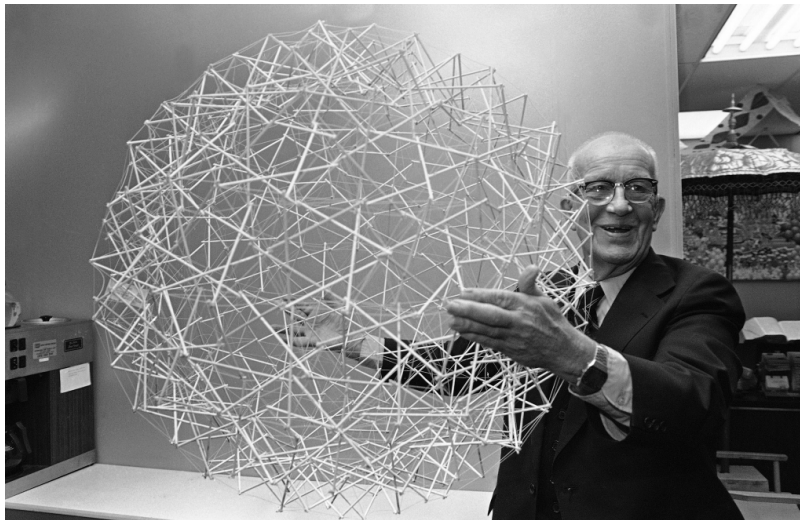
580

So, it is the lines of tension of the triangle that generate all this polysemy. There are many such lines in interactive work. The audience and the performer are vertexes defined by distances that generate lines of contact. Possibilities and short-cuts. The eternal triangle as a metaphor for relationships that escape the omnipresent "two" is another model that interests me. The third element on stage is the space in between performer and spectator, the third vertex of our triangle.

Recognition of participation is one of the pillars of contemporary theories on performance. Either as a critique or as a virtue, interaction is the cornerstone of many of the discussions on the performing arts. How can the audience be met? What are the contracts we define?

6 CROSS REFERENCE (P.433)

4.2. The triangle: The relationality and the ethics of the interaction.



Aug. 31, 1965

R. B. FULLER

3,203,144

LAMINAR GEODESIC DOME

Filed May 27, 1960

14 Sheets-Sheet 1

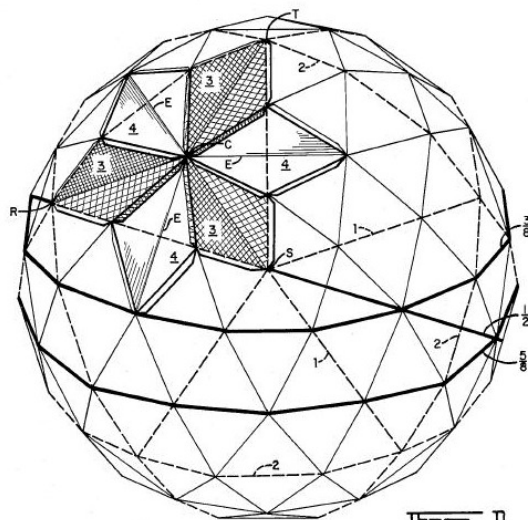


FIG. 1

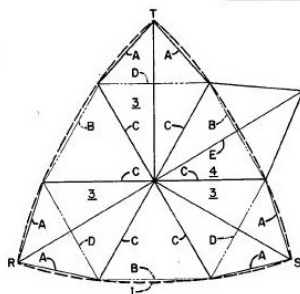


FIG. 2

INVENTOR.
RICHARD BUCKMINSTER FULLER
BY
Robertson & Smith
ATTORNEYS.

581

Bill Ingraham's Photography and Buckminster Fuller's Drawing.

The creation of a performance always addresses the audience, the public is as necessary as the performer. How is this done? In the attempt to define the ethics of performance, the artist has the power because he or she has the knowledge, but on the other hand, the piece could be destroyed by just one spectator.

This risk exists from the moment in which the piece is opened up to the spectator, nevertheless, there is an obedience in the audience which seems to be consubstantial to it the very condition of spectatorship. But this is not always the case: occasionally something acts as a detonator and the spectator takes the stage. The discomfort of the public in front of contemporary artworks, described by Leo Steinberg turns into revolt, into disobedience. In the first representations of Jérôme Bel's *The Show Must Go On*, the public took over the stage due to the fact that "nothing" was happening.. These performances were not understood for a long time. The strangeness here was precisely this withdrawal from the audience. For the audience to be effective in the generation of performance together with the author, I think that ideally the interactive process would empower participants, granting them real power without instrumentalising them. The pathway taken by the performance and the audience would follow the line traced by joining the dots" exercise, in a free, personal itinerary.

In order for the audience to become effective and creative, it would be necessary for it be qualified, to be granted real power, avoiding instrumentalisation. Participation would be at the same time a way of bringing the audience over again, reclaiming its constituent power. A real way of activation.

In this third block in fact, the possibility of something happenings, the even(t)duality is the condition of a creation that only can happen as result of the interaction between the performer and the spectator. The type of relations that define themselves change firstly because all performance art and written work is created for the public and this very condition means that it may stray from the original intentions of its author.. This concern was expressed by Derrida, it is also Barthes' condition of the death of the author and it

4.2. The triangle: The relationality and the ethics of the interaction.



583



BEL, Jérôme. *The Show Must Go On*. Pics: Mussacchio Laniello.

seems to me that it lies at the root of the approach of many pieces involving interaction. However this relationship changes not only as a result of the journey undertaken by the work independently of its author, but also as a result of the type of relation (of contract) proposed by the author. The type of relation itself, defined in its more extreme strategies of confrontation with the audience, has been developed in this text through the figures of Ann Liv Young and Angelica Liddell, helping me to penetrate two routes into troubled relationships with the audience. The openly obscene and almost parodic form of Ann Liv Young and the hard, fleshless and deeply poetical work of Angelica Liddell. The way in which these contracts materialise, the way they are written in different modalities (contract, score or manual of instructions among others) are also an object of reflection in this block.

4.3. The square: spectator's place.

584

The creation of these contractual mechanisms that I have mentioned concerning the previous block (the third block of the thesis) connect with the idea of the square as the metaphoric place of spectatorship. As Vladimir Miller insists, any space means a proposal for a contract, and any contract is a tool. Scores are also tools.

(Esther Ferrer, 2015)

Sobre todo hago partituras, o sea... Bueno, lo que yo llamo partituras que no tiene nada que ver con una partituras pero como en principio, nosotros partíamos de la idea “cagiana” de la música. Decidí llamarle partitura, porque no me gustaba llamarle guión porque no tiene nada que ver con el teatro y porque nuestro interés era alejarnos lo más posible del teatro. Una palabra que quiere decir todo y nada. Partitura [...] Puedo coger la partitura y hacer lo que quiera [...] se pueden hacer tantas versiones como se quiera y todas las versiones son posibles incluida ésta, y normalmente ésta que está escrita es generalmente la primera.⁷

⁷ Fons #01: Esther Ferrer. Proceso de trabajo. En <https://www.youtube.com/watch?v=ySeh0YE43mc>. Consultado el 4 de marzo de 2015.

Especially I do scores, or... well, what I call scores that have nothing to do with scores but because as at first, we were starting from Cage's idea of music. I decided to call them scores, because we did not like to call them scripts, because they have nothing to do with the theatre and our interest was to move away as far as possible from the theatre. A word that wants to say everything and nothing. Score [...] I can take the score and do what I want [...] you can do as many versions as you want and all versions are possible including this one, and normally the one that is written is generally the first.

4.3. The square: spectator's place.



585

4.3. The square: spectator's place.

Esther Ferrer crosses a square space marked out by A, B, C and, D, beginning at one of the corners and going on successively to the others. The accomplishment of this piece is like a childhood ritual. The invisible footprints trace themselves as this multiple itinerary is walked. The itinerary as score allows variations, copies, drifts.

“Cada persona puede inventarse un recorrido y realizarlo de forma que se haga visible al andar con los pies descalzos impregnados en un material que conserve la huella, o hacerlo de forma invisible. En otra de las versiones, Ferrer recorre el espacio lentamente, de forma reiterada, describiendo en él una serie de líneas en diversas direcciones. La performance se podría complicar al multiplicarse los recorridos que realicen cuatro personas a la vez, creando problemas de circulación interior, o podría ser efectuada por una sola persona que multiplica los recorridos, creando una topografía de entrecruzamientos direccionales en el suelo.”⁸

The space of the action is a square, a square which has been traversed in all possible ways over time. The place outlined by this square is indefinite. Its faces are irregular, they grow and shrink in the same way as Alice. In fact, Alice, the curious spectator who crosses over to the other side, is a metaphor for the spectator who gets up out of her armchair.

586

We have already spoken in previous chapters of interaction as place, starting from a proposal made by Victoria Perez Royo. Participation as a place might be a square. An *arena*. The word *arena* is not completely innocent. Originally, *arena* derives from the Latin *harena*, a special kind of fine, absorbent sand, thrown onto the floor of the Coliseum to soak up the blood of the fallen. The place of spectacle is also the place of sacrifice. The arena is the stage, the lowest point that can be viewed by all the spectators sitting in the terraces. It would be interesting to reflect on what this change in viewpoint entails for the condition of the spectator.

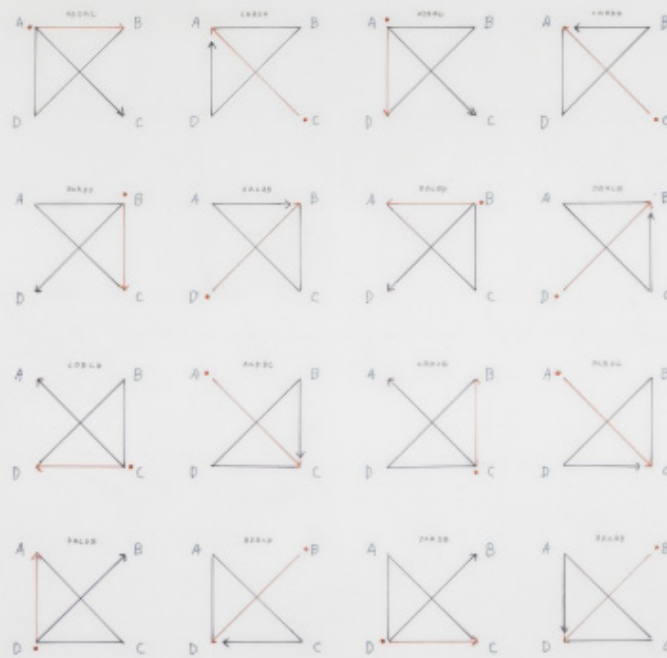
(Valle-Inclán, 1928)

“Hay tres modos de ver el mundo, -dice Valle-Inclán- artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantando el aire»; en el primer modo se da a los personajes, a los héroes, una condición superior [...] cuando menos a la condición del narrador; la segunda manera es mirarlos,

8 (performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/esther-ferrer-de-la-accin-al-objeto-y.html)

“Every person can invent a parcoure and make it so that it become visible on having walked with the barefooted feet impregnated in a material that preserves the fingerprint, or do it in an invisible form. In one of the versions, Ferrer crosses the space slowly, in a repetitive way, describing in it a series of lines in diverse directions. The performance might be complicated on having multiplied the parcoures that four persons realize simultaneously, creating problems of interior traffic, or might be carried out by a person alone who multiplies the tours, creating a topography of directional crossovers in the soil”

4.3. The square: spectator's place.



587

4.3. The square: spectator's place.

como si fuesen ellos nosotros mismos (como en el teatro de Shakespeare); y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos.”⁹

From the terraces, the arena is the place of tiny, suffering figures. From the stalls, the stage is the place of the gods. When spectator and performer share space, the line of horizon, is their relationship also that of “of equal to equal? The withdrawal from conventional performance spaces is one of the characteristics of many pieces working with interaction, as I showed in the chapter on Clean Room. This will to break with certain structures begins by breaking first of all with the fourth wall. The stage: square and cube, sometimes even a kite and always blank page, supported by diverse, corporeal and ephemeral writings. In this movement away from conventional performance spaces, there is also a coming back to the use and enjoyment space in general. A disobedience to the essential contracts that shape theatrical performance. Any concept of the site specific seeks the particular. A “creation for” and a “creation within”. It is precisely in the use of these prepositions where relationships reveal themselves.

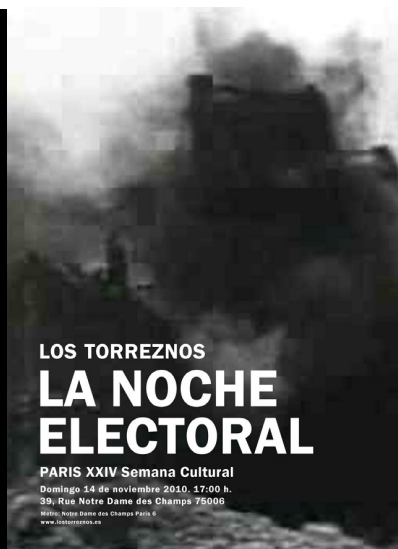
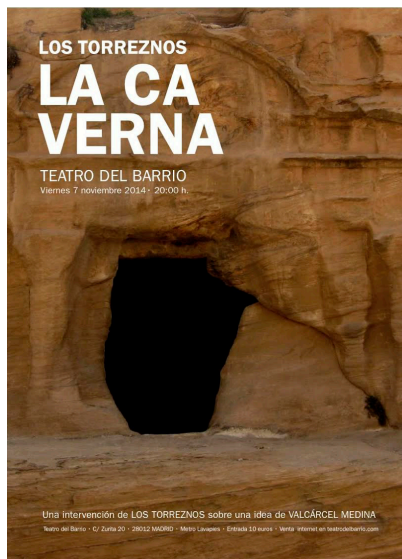
588

To listen to what a space proposes, to traverse it - as we saw in the chapter on itineraries- makes possible an estrangement and allows other points of view to be found, generating awareness. In relation to this, interaction modifies “traditional” models of transmission-reception in performance in the sense that it does not try to facilitate content, but to rather to fertilize the soil so that this “content” can happen. Any performance that involves interaction -at best- extends the field of vision, re-conceptualizing, thereby generating new modes of collective creation and authorship.

9 Valle-Inclán in a conversation with Gregorio Martínez Sierra reproduced in the newspaper ABC (December 7, 1928)

There are three ways of seeing the world, -Valle-Inclán says- artistically or aesthetically: kneeling, standing or in the air”; the first mode is given to characters, heroes, a higher condition [...] at the very least to the condition of narrator; The second is to look at them, as if they were ourselves (as in the theatre of Shakespeare); and there is a third way, which is to look at the world from a higher plane and consider the characters in the plot as being inferior to the author, with a touch of irony. The gods become characters in a farce. This is a very Spanish way, the way of the demiurge, who does not believe in any way to be made of the same clay as their figurines.

4.3. The square: spectator's place.



4.3. The square: spectator's place.

The space that I propose for the interactive itinerary is that of variable distance between performer and spectator. This space “in between” that has already been mentioned concerning itineraries, is the space of the relationship between both agents and it is precisely, how this is approached that can help us to define the proposal. In this way, interaction is produced independently of physical distance (we have even seen how certain proposals employ this withdrawal mediated by technology as a paradoxical strategy of approximation).

The gaze towards the audience is another important element. A gaze that emerges from the stage towards the audience, as in the case of *Los Torreznos*, a group who establish a relationship with their audience built on recognising and fighting set roles. The audience is the element that Jaime Vallaure and Rafael Lamata have defined as “ubiquitous”. I will conclude with a critique of the strategies and issues raised by interactive performances - by Claire Bishop and Rancière, among others. They complete this second block dedicated specifically to spectatorship and to analyse distance with regard to the creator. As we have observed throughout this text, an itinerary may be deeply intimate and whittled down to its minimum expression. The level of interaction may reside at the level of perception or at a more “visible” or more communicable level with other members of the audience.

My interest in the practice of exchange and construction with the audience, is based -precisely- on hard to define spaces between individual and collective perception. I have presented interaction both as a strategy and as a means for performer and spectator to build a piece and as a score for shared experience.

5. Bibliografía

MONOGRAFÍAS

AERNOUT Mik, Catálogo. Madrid: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo Comunidad de Madrid, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Cosa é un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006.

AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham And London: Duke University Press, 2006

ARE you working too much?: post-Fordism, Precarity, and the labour of art. Edited by Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle. *E-FLUX Journal*: Berlín: Steimberg press, 2011.

594

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BADIOU, Alain. *Ethics: and essay on the understanding of evil*. Translated by Oeter Hallward. London, New York: Verso, 2002.

BAEHR, Antonia (and friends). *ABECEDARIUM BESTIARIUM - Portraits of affinities in animal metaphors*. Suiza: far° festival des arts vivants & make up productions, 2014.

BAKHTIN, Mikhail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 2003

BARTHES, Roland. *El Sistema de la moda*. Barcelona, Buenos Aires: Editorial Gustavo Gilí, S.A, 2003.

5. Bibliografía

BARTHES, Roland. *The death of the author*. UbuWeb. Ubu Papers

BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. New York: Semiotext(e), 1983

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Editorial Taurus, 1972.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London: Verso, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. París: Les presses du réel, 2002.

595

BRUNO, Giuliana. *Public intimacy: architecture and the visual arts*. Cambridge, Massachusetts London: The Mit Press, 2007.

CANETTI, Elías. *Crowds and power*. New York: Continuum, 1978.

CARROLL, Lewis. *Alicia a través del espejo*. Córdoba (Argentina): Ediciones del Sur, 2004.

CARSE, James P. *Infinite and Finite Games*. New York: Random House, 1987.

CERTEAU, de Michel. *The practice of everyday life*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1988.

CIXOUS, Hélène. *The last painting of the portrait of God. Coming to Writing and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

5. Bibliografía

CIXOUS, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Prólogo y traducción de Ana Mana Moix. Traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos; Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Educación. Dirección General de la Mujer; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

COVERLEY, Merlin. *Psicogeography*. London: Pocket Essentials, 2010.

COMBES, Muriel. Gilbert Simondon and the philosophy of transindividual. London: MIT Press, 2013.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2008.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Archivo Situacionista, 1998.

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Editorial Pretextos, 1980.

DELEUZE, Gilles. *Presentación de Sacher-Masoch: Lo frío y lo cruel*. Traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Glas*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1986.

DERRIDA, Jacques, MALABOU, Catherine. *Cousnterpath, travelling with Jacques Derrida*. 1ª Ed. California: Stanford University Press, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Palabras!: instantáneas filosóficas*. Madrid, editorial Trotta, 2001.

DESBARRES, Paloma. *I'm with the band: confessions of a groupie*. New York: Jove Bokks, 1988.

5. Bibliografía

DIDEROT, Denis. *La Paradoja del Comediante. Con un Estudio Preliminar de Jacques Copeau*. El aleph, 1999.

DIDEROT, Denis. LIDELL, Angélica. *El sobrino de Rameau / Perro muerto en tintorería*. Madrid: Nórdica, 2008.

DIETER Hueber, Hans. Split attention: Performance and audience in the work of *Dan Graham*. En *Dan Graham Interviews*. New York: Cantz, 1991.

ECO, Umberto, *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1992.

EN BUENA compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo. Coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos [et.al]. Madrid: CSIC, 2009.

597

ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments.: Contemporary performance and Forced Entertainment*. London: New York: Routledge, 2008.

FERNANDEZ POLANCO, Aurora [et al]. *Los lugares del espectador*. En *Arte Actual, lecturas para un espectador inquieto*. Madrid: CA2M, 2012.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London, New York: Routledge, 2008.

FRASER, Nancy. *Rethinking the public sphere: A contribution to the critique to the actual existing democracy*. Social Text, No. 25/26, (1990), pp. 56-80. Duke University Press.

FREUD, Sigmund. *Los actos obsesivos y las prácticas religiosas*. En *Obras Completas*, vol. 1. Madrid: Billioteca Nueva, 1973.

GANSTERER, Nikolaus. *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*. Wien/NewYork: Springer Verlag, 2011.

GARCÍA Lorca, Federico. *El Público*. Madrid: Cátedra, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Poetics of relation*. Traducido por Betsy Wing. Michigan: The university of Michigan Press, 1997.

GOB Squad Reader: Gob Squad and the Impossible Attempt To Make Sense of It All
Edited By Gob Squad.

GOULD, Glenn. *The Glenn Gould reader*. Editor: Tim Page. New York: Vintage Books, 1990. *Let's Ban Applause!* (Que se prohíba el aplauso). (Artículo contenido en el libro).

598

GROYS, Boris. *Going Public. E-flux journal*. Stenberg Press: Berlin, 2010.

GUATTARI, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

GUY Debord and the Situationist International: Texts and Documents. Edited by: Tom McDonough. London: MIT Press (October Book), 2002.

HABERMAS and the Public Sphere: Studies in Contemporary German Social Thought. Editor: Craig Calhoun. London: The MIT Press, 1993.

INGOLD, Tim. *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. New York: Routledge, 2011.

5. Bibliografía

JOHNSON, Barbara. *The purloined letter. Poe, Lacan, Derrida and psychoanalytic reading*. Baltimore, Ed. JP. Muller and W. Richardson, 1988.

LABELLE, Brandon. *Handbook for the itinerant*. Belgium: Sideways, 2012.

LEBEL, Jean-Jacques. *El happening*. Traducción de Enrique Molina. Argentina: Ediciones Nueva Visión, 1967

LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta me tienes, 2014.

LIDDELL, Angélica. *Perro muerto en tintorería*. ARTEA.

LOOTZ, Eva. *Lo visible es un metal inestable*. Madrid: Árdora, 2007.

599

NEGRI, Toni y Hardt, Michael. *Multitud: war and democracy in the age of empire*. New York: Penguin Press, 2004.

KAVAFIS, Constantino. *Ithaka*, New York: The world's poetry archive, 2012.

KESTER, Grant H. *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique* en : *Écrits*, Seuil, Paris, 1966.

5. Bibliografía

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, bajo la dirección de Daniel Lagache.- 1ª ed. 6ª reimp. Buenos Aires: Paidós, 2004.

LE BRETON, David. *Elogio del caminar*. 1ª edición. La Biblioteca Azul (serie mínima 31). Madrid: Siruela, 2011.

METZ, Christian, *Psychoanalysis and the Cinema: The Imaginary Signifier*. London, Basingstoke: Macmillan, 1983.

MIESSENH, Marcus. *Nightmare of participation*. Berlin: Stenberg Press, 2010.

MILLER, Jacques-Alain. *Los divinos detalles*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

600

NANCY, Jean Luc. *Being singular plural*. Translated by Robert D. Richardson and Anne E. O'Byrne. California: Stanford University Press, 2000.

NANCY, Jean Luc. *58 indicios sobre el cuerpo: extensión del Alma*. Buenos Aires. Editorial La Cebra, 2007.

NANCY, Jean Luc. *The inoperative community*. University of Minnesota, 1991.

NOGUERO, Joaquim. (ed.) *El espectador activo: mov-s 2010 (Madrid): Encuentro en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Barcelona, Madrid: Fundación autor, Mercat de la Flors, 2011.

OCKMAN, Joan. *Formulary for a New Urbanism. In architecture culture 1943-1968*. New York: Rizzoli, 1993.

5. Bibliografía

PARREÑO, José María. *Viajes de un antipático*. Madrid: Árdora, 1999.

PARTICIPATION. Traducido por Claire Bishop, asistida por Pablo Lafuente. London: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press Massachusetts, 2006.

PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Madrid: Paidós, 1991.

PEREC, George. *Las cosas*. Madrid: Editorial Anagrama, 1992

PEREC, Georges. *L'infra Ordinaire*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

PHELAN, Peggy, *Unmarke: The politics of performance*. London, New York: Routledge, 1993.

601

PHELAN, Peggy. *ANDY WARHOL Performances of Death in America. En Performing the body, performing the text*. Edited by Amelia Jones and Andrew Stephenson. London, New York: Routledge, 2005.

PLANT, Sadie. *El gesto más radical: la internacional situacionista en una época postmoderna*. Madrid: Errata naturae, 2008.

PLAYGROUNDS. Reinventing the Square. Catálogo del MNCARS. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Siruela, 2014.

POE, Edgar Allan. *La carta robada en Antología. Historias extraordinarias de E.A. Poe*. Madrid, Akal, 2000.

5. Bibliografía

PONGE, Francis. *La soñadora materia: tomar partido por las cosas*. La rabia de la expresión. La fábrica del prado. Madrid: Galaxia-Gutenberg, 2006.

PREFERIRÍA no hacerlo: Bartleby el escribiente. Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo. Valencia: Pretextos, 2005.

PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido: La prisionera*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

QUERIDO Público: El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans. Editado por Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (Cendeac): Murcia, 2010.

602

RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus: on politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *El maestro ignorante: Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach. Barcelona: EDITORIAL LAERTES, 2003.

SALMON, Christian. *La ceremonia caníbal: Sobre la performance política*. Traducción de Inés Bertolo. Barcelona: Editorial Península, 2013

SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, Madrid: Espasa, 1991.

SOLLERS, Phillippe. *Writing and the experience of limits*. Edited by David Hayman. Translated by Philip Barnard with David Hayma. New York: Columbia University Press, 1983.

5. Bibliografía

SOLNIT, Rebeca, *Wanderlust: A History of Walking*. London: Paperback, 2001.

SONTAG, Susan. *Against interpretation*. Picador. (E-Book).

STEYERL, Hito. *Politics of art: Contemporary Art and the transition to Post-Democracy*. En *E-flux journal: Are you working too much? Post-Fordism, Precarity, and the labour of art*. Berlín: Steimberg press, 2011. (p.12).

THE Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts COOLS, Guy and GIELEN, Pascal (ed.). Amsterdam: Valiz, Antennae series / Arts in Society, 2014.

THOREAU, Henry David. *Escribir*. Edición: Javier Alcoriza Vento. 1ª edición. Valencia: Pretextos, 2008.

603

THOREAU, Henry David. *Walking*. New York: Harper Collins, 1999.

TORREZNOS, Los: *Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos. Catálogo de la exposición de Los Torreznos en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, de la temporada 2013-2014*. Madrid: CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

TRÍAS, Eugenio. *Creaciones filosóficas I. Ética y estética*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2009.

WEIL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta, 2007.

WRITING Scores: *Scores in progress*. Editing: Lilia Mestre and Elke Van Campenhout. Bruselas: a·pass, 2014.

5. Bibliografía

ŽIŽEK, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism?: Five Interventions in the (Mis)use of a Notion*. London: Verso, 2001.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Art Of The Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle, Washington: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, 2000.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London, New York: Verso, 1989.

ZWEIG, Stefan. *Carta de una desconocida*. Barcelona: El Acantilado, 2002.

REVISTAS Y ARTÍCULOS

604

BISHOP, Claire [et. al.] *Performing the Public: Art & Citizenship*. Claire Bishop, Ana Vujanović, Bojana Cvejić, Marta Popivoda. Bruselas: KAAISTUDIOS, 2013. Folleto del encuentro.

CULL, Laura; Gritzner, Karoline. *Editorial of Performance Research: on participation and philosophy*. London: Routledge, 2011, Vol.16, nº4.

DEBORD, Guy. *TEORÍA DE LA DERIVA de Guy Debord* (1958) Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte, Madrid, Literatura Gris, 1999.

DELEUZE, Gilles. *El abecedario de Gilles Deleuze*. Con Claire Parnet. Transcripción del programa de la televisión francesa (1988-1989), emitido en el año 1996. Consiste en una serie de tres entrevistas que Claire Parnet le realizó al filósofo con la condición de que fueran emitidas tras su muerte.

5. Bibliografía

EARNEST, Jarret. (2014) *The Brooklyn Rail*, febrero 2014. ANN LIV YOUNG with Jarrett Earnest.

FOUCAULT, Michel. *Des espaces autres*, conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octubre 1984, págs. 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, n° 7, septiembre de 1997.

FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce qu'un auteur? En Litoral 9: La discursivité*. Revue de Pshicoanalyse. Página 3. Junio de 1983.

GARCÍA Düttmann, Alexander. On participation in Art: A conversation with Alexander García Düttman. Karoline Gritzner, Alexander García Düttmann. *Performance Research: on participation and philosophy*. London: Routledge, 2011, Vol.16, n°4.

605

KEERKHOVEN van, Marianne. European Dramaturgy in the 21st century: A constant movement. In *Performance Research: On Dramaturgy*. Volume 14, n° 3. September 2009. London, New York: Routledge,

MEYER, Eva. *Free and indirect. A future Perception*. Texto de la conferencia.

PÉREZ Royo, Victoria, José A. Sánchez y Cristina Blanco. *In-definitions: Research in performing arts*. Transcripción de una serie de conversaciones llevadas a cabo durante el mes de Noviembre de 2011. Texto incluido en la publicación: *Das Forschen aller Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*. Berlin: transcript, 2013.

5. Bibliografía

PETITEAU, Jean-Yves. La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire. In: BERQUE Augustin, BONIN Philippe, De BIASE Alessia, LOUBES Jean-Paul et PETITEAU Jean-Yves. Colloque Habiter dans sa poétique première, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle. Conférence donnée le 3 septembre. 16 p. Actes à paraître

QUÉ es el acto de creación? / Deleuze, G. / (transcripción de la conferencia dada por Gilles Deleuze en Femis, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido el 17 de marzo de 1987 .) Fermentario N.6 (2012) ISSN 1688 6151. Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Uruguay.

ROLNIK, Suely. *Anthropophagic Subjectivity*. In Arte Contemporânea Brasileira: Um e/ entre Outro/s, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

606

SOLLERS, Philippe. *Lógica de la Ficción*. Tel Quel, 1963.

STEINBERG, Leo. *El arte contemporáneo y la incomodidad del público*. Silvina Cucchi y Maximiliano Papandrea. Revista Otra Parte. Inseguridad, n°2. Otoño 2004.

STENGERS, Isabelle. *Introductory notes on an ecology of practices*. Culturel Studies Review, Volume 11, Number 1, March 2005.

TÉLLEZ, Camila LA NATURALEZA Y SU TEMBLOR / Fantasmagorías de lo público. Conversación con Idoia Zabaleta. Las iconoclastas. Revista Escaner Cultural, No 176, Diciembre 2014.

THEORY of the Dérive Guy Debord. Les Lèvres Nues #9 (November 1956) reprinted in Internationale Situationniste #2 (December 1958) Translated by Ken Knabb.

5. Bibliografía

WIGLEY, Mark. *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire*. Rotterdam: Witte de With, 1998.

ZIZEK, Slavoj. (1998) *A leftist plea for "Eurocentrism"*. *Critical Inquiry*, 24.

SITIOS WEB

AERNOUT Mik: Speaking in Tongues http://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/aernout_mik_speaking_in_tongues/start_aernout_mik.php.

ALLSOPP, Ric. Open Work – Postproduction – Dissemination. ArtEZ Symposium 15.11. 2007. En http://www4.artez.nl/DUASymposium/downloads/DUA_Symposium_RicAllsopp.pdf.

607

ANN LIV YOUNG. Vídeo entrevista en: <http://blip.tv/revel-in-new-york/ann-liv-young-1877232>

BLANCO, Leticia. *Andar nos ensina a desobedecer*. Frederic Gros entrevistado por Leticia Blanco. En <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/12/04/54808daeca4741f0748b456b.html>.

BELLO, Manuel. *La representación situacionista en la percepción de lo urbano*. En <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo20/20-8.pdf>.

BIOCCA, Frank A. *Opposing Conceptions of the Audience: The Active and Passive Hemispheres of Mass Communication Theory*. En http://www.google.es/url?sa=t&rc=t&j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.researchgate.net%2Fprofile%2FFrank_Biocca%2Fpublication%2F237635217_2_Opposing_Conceptions_of_the_Audience_The_Active_and_Passive_Hemispheres_of_

5. Bibliografía

Mass_Communication_Theory%2Flinks%2F5486106d0cf2ef34478bf3d8.pdf&ei=Z7EZVdqCO8veU9yOglgB&usg=AFQjCNGPYBw3O7sNBaUKwtfHe5gK7ZTlqA&sig2=Fl8y3l_kL_Vwr3wQMrvy6A&bvm=bv.89381419,d.d24.

BIPPUS, Elke. *Research In Art/ Research On Art. The Crossing Of Theory And Practice In Contemporary Art*. En <http://data.vti.be/articles/research-in-art-research-on-art-the-crossing-of-theory-and-p?lang=en>

CAN You See Me Now? (DEAF03). En <https://www.youtube.com/watch?v=7ZV4s4H1AAY>.

CARUANA, Pablo. *La dureza vertical de Tania Arias*. El País. http://cultura.elpais.com/cultura/2014/04/09/actualidad/1397063772_741638.html

608

AIZPURU, Margarita. *Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa*. En performancelogia.blogspot.com.es/2007/09/esther-ferrer-de-la-accin-al-objeto-y.html

CHECO, Perro. *Lo normal no es nada, nada es normal*. 5 de mayo 2014. En: <http://www.tea-tron.com/perropaco/blog/tag/los-torreznos/>.

DEBORD, Guy-Ernest. *Introduction to a Critique of Urban Geography, 1955*. En <http://library.nothingness.org/articles/Sl/en/display/2>

DEBORD, Guy. *Howls for Sade* (film soundtrack). Translation by Ken Knabb of the soundtrack of Guy Debord's first film: *Hurléments en faveur de Sade* (1952). Bureau of public secrets. <Disponible en: <http://www.bopsecrets.org/Sl/debord.films/howls.html>>

5. Bibliografía

DEFINITIONS Internationale Situationniste #1 [en línea]. Translated by Ken Knabb.

Situationist International on line. <Disponible en: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>>

DIETER Huber, Hans. *Performance and audience in the work of Dan Graham*. En

<http://www.asa.de/magazine/iss5/4huber.html>. Split attention.

DISABLED Theater. En: <http://english.hebbel-am-ufer.de/programme/schedule/bel-disabled-theater/>.

ENTREVISTA A Angélica Liddell: Escribir, retener. Círculo de Bellas Artes. En: <http://www.circulobellasartes.com/blog/escribir-retener/>. Realizada por la autora, Ana Vidal Egea, en directo y retransmitida el viernes 23 de febrero del 2007 dentro del programa Voces de Minerva de la Radio del Círculo de Bellas Artes.

609

FEIDELSON; Lizzie, *Critical Correspondence. I Can Only Be Me: Ann Liv Young*

Plays Sherry. By Lizzie Feidelson. En <http://www.movementresearch.org/criticalcorrespondence/blog/?p=6549>.

FONS #01: Esther Ferrer. Proceso de trabajo. En <https://www.youtube.com/watch?v=ySeh0YE43mc>.

GARDNER, Lynn. *Tweet Bitterness: how Forced Entertainment took over Twitter*. The Guardian. En: <http://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2014/oct/20/tweet-speak-bitterness-forced-entertainment-twitter-fespeaklive>.

GRABER, Megan. *A brief story of appluse*. <http://www.theatlantic.com/technology/archive/2013/03/a-brief-history-of-applause-the-big-data-of-the-ancient-world/274014/>

5. Bibliografía

IMSCHOOT, Miriam Van. *Efemeriden*. 2012. SARMA ORAL SITE. <http://sarma.be/oralsite/pages/Efemeriden/>

IN-PRESENTABLE 03-07. Publicación con motivo de los cinco años del festival La Casa Encendida 2007. Madrid. ENTREVISTA A “LOS TORREZNOS”. (Versión no definitiva) En <http://www.lostorreznos.es/textos.swf>. Consultado el 25 de febrero de 2014.

KLEIN, Julian. What's an artistic research? En Research Catalogue: <http://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293>.

MANNEN, Van. *Thinking, Seeing, Listening and Writing Phenomenologically: A Guide to Protocol in Phenomenological Research Experiments*. 2007. <Disponible en: <<http://www.maxvanmanen.com/files/2011/04/2007-Phenomenology-of-Practice.pdf>>

MCFADDEN, Roger. *A Basic Introduction to Clean Rooms*. <http://www.coastwidelabs.com/Technical%20Articles/Cleaning%20the%20Cleanroom.htm>.

MARCHAN-FIZ, Simon. *La muerte del autor, de Roland Barthes*: 1967: la crisis de la autoría. Revista El Cultural. 11/09/2009. En <http://www.elcultural.es/revista/arte/La-muerte-del-autor-de-Roland-Barthes/25808>.

Martel, Lucrecia. La “Puesta En Escena” Como Estilo. En <http://www.circulobellasartes.com/mediateca.php?id=4924>.

MUÑOZ MOLINA. Antonio, *Entre Wagner y Proust* http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/03/actualidad/1364994514_991596.html.

5. Bibliografía

NOË, Alva. *The Power Of Performance*. En: <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=69caa2510bce2be93732e5c2739db89ba96ccaaf&lg=en>.

ON the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time (film soundtrack). Guy Debord, 1959. In BUREAU OF PUBLIC SECRETS, <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/passage.htm>

PETITEAU, Jean-Yves. *La méthode des itinéraires ou la mémoire involontaire*. Augustin Berque; Alessia De Biase; Philippe Bonnin. Colloque Habiter dans sa poétique première, 1-8 septembre 2006, Cerisy-La-Salle, Sep 2006, Cerisy-La-Salle, France. Editions Donner Lieu (Paris), 16 p. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00380133>

POTLATCH #2. Information bulletin of the french section of the lettrist international. 29 June 1954. Translated by Gerardo Denís, Greil Marcus, Donald Nicholson-Smith and Reuben Keehan. Situationist International on line. <Disponible en: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/potlatch2.html>>

PRÉSTAMO Rodríguez, Jonathan. *Un invento adelantado a su época: el teatrófono*, 2011 <http://tecnovortex.com/un-invento-adelantado-a-su-epoca-el-teatrofono>.

RESTREPO, Patricia, en Art Parasites. <http://www.artparasites.com/recommended/think-inside-box-632>.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Todos los buenos espías tiene mi edad*. (p.1). En http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/obras/1245/Jos%C3%A9%20A.%20S%C3%A1nchez.%20Todos%20los%20buenos%20esp%C3%ADas%20tienen%20mi%20edad.pdf.

5. Bibliografía

THE THEATROPHONE. Scientific American Supplement, July 2, 1892, pages 13758-13759. <http://earlyradiohistory.us/1892the.htm>.

THE Grotesque Corpus. http://www.pd.org/topos/perforations/perf3/grotesque_corpus.html.

VELA BUENDÍA, Arantxa / *ATENCIÓN OBRAS*. *Los Torreznos, ¿una fruta?* Entrevista a los Torreznos en el programa: Mi reino por un caballo. 28.02.2013. En <http://www.rtve.es/television/20130228/torreznos-fruta/611007.shtml>.

WHITE, Rob. *The Dark Side Of Normal: Yorgos Lanthimos Interviewed*. Consultado el 2 de febrero de 2014 en: <http://thequietus.com/articles/11642-yorgos-lanthimos-alps-interview>.

612

WHY I Hate Performance Artists. By GREGORY BRYANT Published: September 11, 2010. <http://blogs.capecodonline.com/cape-cod-online-editor/2010/09/11/why-i-hate-performance-artists/>

YOUNG, Anne Liv; EARNEST, Jarrett (February 2014). *In Conversation: Ann Liv Young With Jarrett Earnest*. The Brooklyn Rail.

6. Índice de ilustraciones

p. 23	MOLANO, Cecilia. <i>Hilos</i> . Grabado aguafuerte. 2005.
p. 25 (arriba, centro y abajo)	MEMMER, Katrin; Molano, Cecilia. Fotografías de la performance <i>La Cena</i> . Mallorca. Septiembre, 2013.
p.39 (arriba y abajo)	FOTOGRAFÍA del archivo de a:pass. Fotografías de procesos de investigación artística en a:pass. 2014.
p.41 (arriba y abajo)	FOTOGRAFÍA del archivo de a:pass. Fotografías de procesos de investigación artística en a:pass. 2014.
p.43 (abajo)	TARJETAS con palabras clave para la presentación de mi trabajo en HWD. a:pass. 2014.
p.45 (abajo)	MEMMER, Katrin; Molano, Cecilia. Fotografías de la performance <i>Das Fest</i> . Berlin 2013. Fotos: Fernando Guillén, Nines Villar.
p.49	FOTOGRAFÍA del proceso de mi investigación en a:pass. Abril 2014. Fotografía: Camila Aschner.
p.53	FOTOGRAFÍA del proceso de la representación gráfica de mi investigación en a:pass. Detalle con las instrucciones de interacción. Abril 2014. Fotografía: Camila Aschner.
p.51 y p.55 (arriba, centro y abajo)	FOTOGRAFÍAS de la representación de mi investigación presentadas en A:pass. Antes y después de la intervención del público. Bruselas, abril 2014. Fotografía: Camila Aschner
p. 67	MOLANO, Cecilia. <i>Hilos [Threads]</i> . Engraving. 2005.
p. 69 (arriba, centro y abajo)	MEMMER, Katrin; Molano, Cecilia. Photographs from the performance <i>La Cena</i> . Mallorca, September, 2013.
p.85 (arriba y abajo)	PHOTOGRAPHS from artistic research processes at a:pass. A:pass archive photograph. 2014.
p.87 (arriba y abajo)	PHOTOGRAPHS from artistic research processes at a:pass. A:pass archive photograph. 2014.
p.89	KEYWORDS. Presentation of my research at HWD. a:pass. 2014
p.91 (abajo)	MEMMER, Katrin; Molano, Cecilia. Photographs of the performance <i>Das Fest</i> . Berlin 2013.
p.95 and p.97	GRAPHIC representation of my research. Photo with the instructions of interaction. A:pass. Brussels April 2014. Photo: Camila Aschner.
p.97-p.99	DETAIL of the graphic representation of my research with the instructions of interaction. A:pass. Brussels April 2014. Photo: Camila Aschner
p.101 (arriba, centro y abajo)	GRAPHIC representation of my research. Photo "before/after" interventions. A:pass. Brussels April 2014. Photo: Camila Aschner

- p. 105 MOLANO, Cecilia. *Conecta los puntos*. Ilustración. 2014.
- p. 107 MOLANO, Cecilia. *Conecta los puntos*. Ilustración. 2014.
- P.109 MEMMER, Katrin; Molano, Cecilia. Fotografías de la performance *Das Fest*. Berlín 2013. Fotos: Fernando Guillén, Nines Villar.
- p.121 MCINTOSH, Kate. Imágenes de la performance *All ears*. Lille, 2014.
(arriba y abajo)
- p.123 Fotografías de *Clean Room*, notas sobre proceso.
(arriba y abajo) Grupos y la función del guía. Berlín, 2014.
- p.127 MOLANO, Cecilia. Fotografías de *Clean Room*, notas sobre proceso.
Grupos y situaciones. Berlín, 2014.
- p.129 MOLANO, Cecilia. *Heavy meta*. Diseño de camiseta para el equipo de *Clean Room*. 2014.
- p.131 MOLANO, Cecilia. Imágenes del cuaderno de trabajo *Clean Room*, Berlín-Lille, 2014.
- p.135 MOLANO, Cecilia. Fotografías de *Clean Room*, inicio del proceso. Berlín, 2014.
- p.137 *BLUE*. Fotografías de la *Web de Tea-tron*.
- p. 141 MOLANO, Cecilia. Fotografías de *Clean Room*, Primer episodio, Lille 2014.
- p. 143 MOLANO, Cecilia. Fotografías de *Clean Room*, Primer episodio, Lille 2014.
- p.147 *CLEAN Room*, foto de grupo del ensayo Berlín. Mayo 2014.
- P.153 *GOB Squad*. Fotografías de diferentes piezas. De arriba a abajo: *Western Society* y *Dancing About*, fotos de David Baltzer. Fotografías de *Western Society* de *Gob Squad*. Fotografía: Garrett
- p.157 Arriba: MOLANO, Cecilia. Fotografías de *Clean Room*, inicio del proceso. Berlín, 2014. (Abajo). *Eat me?* Hans Peter Feldman. Exposición *One on One*. KW. Berlín.
- p.159 Fotografías de *Clean Room*, episodios 3 y 4. Lille, 2014.
- p.161 Fotografías *Das Fest*. Berlín 2013.
- p.163 Fotografías de *Clean Room*, episodio 5. Lille, 2014.
- P.164 Fotografías, episodio 6. *Clean Room*, Lille, 2014.

- p.167 MOLANO, Cecilia. Fotografía del papel del interior de la hucha y dibujos del cuaderno de trabajo de *Clean Room*, episodio 6: "debate sobre el dinero". Lille, 2014.
- p.171 MOLANO, Cecilia. Fotografía del proceso de Clean Room. Fichas con herramientas. Berlín, 2014.
- p.177 MOLANO, Cecilia Cuaderno de notas *Clean Room* Berlín, 2014.
- p.206-207 GANSTETER, Nikolaus [et. al]. Fotografías de los cuadernos de los participantes en el taller: *Notations between Thought and Matter*. Bruselas, 2014. Fotografías de Cecilia Molano.
- p.211 Fotografías de la *Dérive*, de Camila Aschner. PAF, Reims 2014.
- p.215 Fotografías de la deriva de Victoria (Landscape *Dérive*), PAF, Reims 2014.
- p.217 Ilustraciones de una girola (deambulatorio) de una catedral (arriba) y de la disposición de las maison del teatro medieval (abajo)
- p.219 Fotografías de *Bailarina de fondo en concierto*. Fotografías de Ángel Montero.
- p.221 (arriba) Fotografía de la presentación de *El desdoblamiento*.
(abajo) Fotograma del vídeo de la acción.
- p.223 Fotogramas del vídeo de *El desdoblamiento*.
- p.227 Fotografías de *Play Babel*, Bruselas, 2014.
- p.229, p.231, p.233, y p.235 Fotografías de *DeTour to the theatre*, Mallorca 2012.
- p.237 y p.239 GALLEGO, Nilo y DOMÍNGUEZ, Chus. Fotografías de *Le Long De L'ancienne Ligne De Chemin De Fer*, Ronse 2014.

- p.243 Imágenes de la performance: *Mourning Ceremony* realizada en a·pass, Eneo 2014.
- p.245 Imágenes de la performance realizada en Pa·f en Julio del 2014. Camila Aschner Restrepo, Hans van Wambeke y Sara Santos.
- p.247 Imágenes de la performance: *Mourning Ceremony* realizada en a·pass, Eneo 2014.
- p.249 KLINE, Mala. Fotografías del *Dreamlab* de Matija Lukic, Ljubljana, 2014.
- p.250-p.251 ASCHNER, Camila. Fotogramas del texto del vídeo de la instalación *Mourning Ceremony*.

p.252	GRAHAM, Dan. <i>Time Delay Room</i>
p.253, -p.263 (impares)	HOEGUEN, Phillippine. Fragmentos (fotocopias) usados en la pieza
p.264-p.265	HOEGUEN, Phillippine. Cuerpo completo hecho a partir de las fotocopias de los fragmentos de cuerpo fotocopidas durante la PA-F en Julio del 2014, en el contexto de a:pass.
p.267	Fotos por orden en esta página: Fotograma de la película <i>Masculin, féminin</i> de Jean-Luc Godard. Fotograma del film: <i>Notre Musique</i> de Jean-Luc Godard. Fotografía-autorretrato, de Cecilia Molano. Fotograma del film <i>París, Texas</i> . Fotografía de una sala de proyección. (Cecilia Molano).
p.269	Fotos por orden en esta página: Fotograma de la película <i>Masculin, féminin</i> de Jean-Luc Godard. Fotograma del film: <i>The act of seeing with one's own eyes</i> de Stan Brakage. Fotografía de una cita de Petronius sacada de un libro de magia. Cecilia Molano. Fotograma del film <i>París, Texas</i> .
p.273	Fotograma de la película <i>Masculin, féminin</i> de Jean-Luc Godard.
p.275	Fotos por orden en esta página: Fotografía de un concierto de <i>Les Reines Prochaines</i> autor desconocido. Fotografía de un dibujo infantil en una calle de Leipzig. Fotografía de una parada de autobús de Cecilia Molano. Fotograma de la película <i>Masculin, féminin</i> de Jean-Luc Godard.
p.285	Fotogramas del vídeo. <i>Kim Jong Il "looking at thinks" mask</i> . 2011.
p.287	EXPORT, VALIE. Fotograma de <i>Tap and Touch Cinema</i> HITCHCOCK, Alfred. Fotogramas de <i>Rear Window</i> .
p.289	HANEKE, Michel. Fotogramas de <i>Caché</i> . 2008.
p.291	HANEKE, Michel. Fotograma de <i>Funny Games</i> . 1997.
p.293 (izquierda, derecha, abajo)	CASTELLUCCI, Romeo. <i>Orfeo ed Euridice</i> . Wiener Festwochen. Foto: Luca Del Pia CASTELLUCCI, Romeo Fotos: Luca del Pia (Viena) / Bernd Uhlig (Brussel-les). <i>Orfeo ed Euridice</i> . Foto: Bernd Uhlig
p.301	Forced Entertainment. <i>Speak bitterness</i> . Fotografía de su página web.
p.303	<i>BLAST Theory</i> . Imagen de <i>Can you hear me now?</i> .
p.307	<i>THÉÂTROPHONE</i> . Grabado de la época.
p.309	<i>THÉÂTROPHONE</i> . Grabados de la época. Mecanismo de alarma (abajo) y publicidad. (Arriba).

p.309	THÉÂTROPHONE. Diagrama de prototipo Theatrophone de Clément Ader en la ópera durante la Exposición Universal de París (1881).
p.311	GOB, Squad. Room Service. Foto: Gob Squad.
p.313-p.315 (impares)	MEMMER, Katrin y Cecilia Molano. Fotos de <i>Choose my Own Adventure</i> .
p.317	Fotografías de las portadas de los libros de <i>Elige tu propia aventura</i> . Editorial Timun Mas.
p.319-p.323 (impares)	MEMMER, Katrin y Cecilia Molano. Fotos de <i>Choose my Own Adventure</i> .
p.327	LE ROY, Xavier. <i>Low Pieces</i> . Foto de Gaetano Cammarota.
p.329	LE ROY, Xavier. <i>Low Pieces</i> . Foto de Vicent Caravoc
p.333	GODARD, Jean-Luc. Fotogramas de la película <i>Notre Musique</i> .
p.334-p.335	LOS TORREZNOS. <i>Las posiciones</i> . Fotografías extraídas del vídeo de la performance en el Instituto Cervantes de Madrid. 2012. Imágenes de Alba Saiz.
p.338-p.341	LOS TORREZNOS. Imágenes del borrador-partitura de Isidoro Valcárcel Medina a <i>Los Torreznos</i> .
p.365	CARTELES de <i>Los Torreznos</i> .
p.367 (arriba, medio y abajo)	<i>Beatlemania</i> . Foto de AFP. <i>Beatlemania</i> . Foto de Getty Pictures. <i>Fans en estadio</i> . Foto de EFE
p.369	THE GTO'S. Foto de Baron Wolman. Photographed in Los Angeles, CA, 1968.
p.373	MILK, Aernout Speaking in Tongues: Lars Eidinger Fotografía: Cecilia Molano.
p.375	MILK, Aernout Speaking in Tongues: Lars Eidinger Photo: Florian Braun.
p.377	IMAGEN de una <i>Kiss Cam</i> en un partido de fútbol americano
p.379	DAUMIER, Honoré. Le claqueur. Lámina19 de la serie: <i>Bohémien de Paris</i> , litografías publicadas en1842. Fotografía: The Metropolitan Museum of Art
p.381	DAUMIER, Honoré, de la serie: <i>Bohémien de Paris</i> ,
p.383	VAN IMSCHOOT, Myriam. Still from the video: <i>Even some rain may fall, why not?</i> Video: Camera: Pablo Castilla, in collaboration with Myriam Van Imschoot.

2. SEGUNDA IMAGEN: EL ESPECTADOR Y LA DISTANCIA.
(CONTINUACIÓN)

- p.385-p.387 MOLANO, Cecilia. Fotogramas de espectadores ante la Gioconda.
- p.389 Fotografías de la campaña *Heidies*, de Diesel. Fotografías sacadas de su web.
- p.391 Fotografía de la campaña *Heidies*, de Diesel. Fotografías de la home su web.
- p.395 Santiago Sierra, línea de 250 cm tatuada en 6 personas pagadas. 2000.
- p.401 Schlingensief. CHURCH OF FEAR (COF). Instalación de los estilitas. Fotos: Schnepf.
Schlingensief. *Ausländer Raus*. Fotograma de la película y montaje de la web.
- p.407 BEL, Jèrôme. *Disabled Theatre* Fotografías: Hugo-Glendinning
- p.409 ARTETA, Elisa. *Impermanencia*, 2012
- p.411 GITAI, Amos. *Traces: Une installation au Palais de Tokyo*. 2011.
- p.413 TIRAVANUA, Rirkrit. *Fear Eats the Soul*. 2011.
- p.415 HIRSCHHORN, Thomas *The Procession*, 2005, Exhibition view: Carried Away - Procession in Art, Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, 2008.

619

3. TERCERA IMAGEN: LA CARTA.

- p.420-421 Fotogramas de un vídeo de Cecilia Molano.
Actuación grabada en el metro de Berlín.
- p.433 Fotografías de la construcción del tejado en a:pass.
Bruselas, Septiembre 2014.
- p.437 ídem.
- p.441 ídem.
- p.473 Fotografía superior Angélica Liddell en *La falsa suicida* y Ann Liv Young | *Shermy Show* | Foto © Christy Pessagno.
- p.485 YOUNG, Anne Liv. Imagen de *Show White*.
- p.487 LIDDELL, Angélica. Imágenes de la pieza: "Todo el cielo sobre la tierra"
Fotos de: Ricardo Carrillo de Albornoz
- p.489 LIDDELL, Angélica. Imágenes de la pieza: "Todo el cielo sobre la tierra"
Fotos de: Ricardo Carrillo de Albornoz
- p.491 YOUNG, Anne Liv. Imágenes de *Cinderella*.

3. TERCERA IMAGEN: LA CARTA.
(CONTINUACIÓN)

- p.493 YOUNG, Anne Liv. *Snow White*.
- p.495 YOUNG, Anne Liv. *Snow White*.
- p.497 (arriba) YOUNG, Anne Liv. *The Mermaid Show*.
(abajo) YOUNG, Anne Liv. Imagen de *Snow White*.
- p. 501-503 MEMMER, Katrin y Cecilia Molano. Reproducción de las hojas de contrato para *Choose my own adventure*.
- p. 505 WEI WEI, Ai. Container (2013) Fotografía: Silvia Neri.
- p. 508 NELSON, Lisa. Dibujos de Cecilia Molano en el taller: *Tuning Scorees*, con Lisa Nelson, a:pass, Febrero, 2014.

620

4. CONCLUSIONES (ESPAÑOL)

- p. 517-p.519 CARNEVALE, Graciela. Project for the Experimental Art Series, Rosario//1968.
- p. 533 SENGAI Gibon. Círculo, triángulo y cuadrado (más conocido como "El Universo"). Tinta sobre papel, comienzos del siglo XIX, 28,4 x 48,1 cm.
- p. 539 GODARD, Jean Luc. Fotogramas de la película. *Femenine Masculine*, 1966.
- p. 541 MOLANO, Cecilia. Imagenes del cuaderno de trabajo de dramaturgia *Unfolding Dramaturgies*, Bruselas 2014.
- p. 543 MOLANO, Cecilia. *In between*. Ilustración. Representación gráfica de la idea de constelación 2014.
- p.545 MOLANO, Cecilia. *In between*. Ilustración. Representación gráfica de la idea de constelación 2014.
- p. 547 Fotografía de Bill Ingraham y dibujo de Buckminster Fuller
- p. 549 BEL, Jérôme. *The Show Must Go On*. Fotografías de Mussacchio Laniello.
- p.551-p.553 FERRER, Esther. Dibujos de *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* // Performance, 1997-2012.
- p.555 CARTELES de Los Torreznos

- p.567 SENGAI Gibon *The Universe*. Ink on paper, S. XIX, 28,4 x 48,1 cm.
- p.573 GODARD, Jean Luc. Stills from film: *Femenine Masculine*, 1966.
- p.575 MOLANO, Cecilia. Drawings from note book. *Unfolding Dramaturgies*, Brussels 2014.
- p.577-p.579 MOLANO, Cecilia. *In between*. Illustración. Graphic representation on the idea of costelation. 2014.
- p.581 Bill Ingraham's Photography and Buckminster Fuller's Drawing.
- p.583 BEL, Jérôme. *The Show Must Go On*. Pics: Mussacchio Laniello.
- p-586-p.587 FERRER, Esther. Drawings from *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* // Performance, 1997-2012.
- p.589 LOS TORREZNOS. (Posters)

